

Odense 1980

MYTE og ROMAN

H.C.ANDERSENS romaner mellem romantik og realisme

Johan de Mylius

Gyldendal



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Myte og roman



Denne afhandling er den 16. april 1980 af Odense universitets humanistiske fakultetsråd antaget til forsvar for den filosofiske doktorgrad.

JØRN MOESTRUP
h.a. dec.

Forsvaret finder sted mandag d. 4. maj, kl. 13.

Bogen er udgivet med støtte af Statens humanistiske forskningsråd

JOHAN DE MYLIUS

MYTE OG ROMAN

*H. C. Andersens romaner mellem romantik og realisme.
En traditionshistorisk undersøgelse*

GYLDENDAL

Myte og roman

© Johan de Mylius 1981

Omslag: Lotte Bruun Rasmussen

Bogen er sat med Linotype Baskerville

og trykt hos Narayana Press

Printed in Denmark 1981

ISBN 87-01-42842-6



*Andersens første Potens maa ...
sammenlignes med de Blomster,
hvor Han og Hun sidde paa een Stengel ...*

(Søren Kierkegaard i Af en endnu Levendes Papirer, 1838).

alt hvad der var i ham, stræbte mod eet.

(Hans Brix i H. C. Andersen og hans Eventyr, 1907).

Indhold

I: <i>Nogle grundpositioner</i>	9
II: <i>Omkring romangenren</i>	21
III: <i>Totalitet og erfaring</i>	37
IV: <i>Den danske tradition – en indholdsbestemmelse</i>	52
V: <i>Opspring mod myten. Improvisatoren</i>	64
Virkelighed og fiktion 64. Det pittoreske 66. Billeddannelsen 69. Del og helhed 71. Livsrejsen 73. Grotteoplevelsen 74. Romanens moralsk-kritiske analyse af barndommen 78. Refleksion og identitetskrise 82. De sociale konflikter 88. Dannelsen 90. Det analytiske og det mytiske 93. Skæbnen 94. Genkendelsen 96. Skæbne og identitet 98. Identitetens vækststeder 100.	
VI: <i>Signalement af moderniteten. O.T.</i>	103
Beskrivelsesteknikken 103. Sangvinitet og melankoli 106. Fortiden 107. Samfundet 108. Romanens to normsystemer 112. Romanens miljøer 112. Dannelsen 115. Psykologien og »det interessante« 118. Kunsten 120.	
VII: <i>Drømmens og handlingens verden. Kun en Spillemand</i> . .	122
Romanerne som reformulering af periodens grundstørrelser 122. Komposition 123. Kunst og liv 125. Illusionerne 126. Demonteringen af det romantiske apparat 129. Virkeligheden 135. Eksistentiel kritik 138. Gråt i gråt 140. Drømmens og handlingens verden 141. Det sociale rum 144. Drømmen, socialiteten og døden 147. Identitet og splittelse 151. Naturen 152. Psykologien 154. Barndommen som mytens tilholdssted 159. Rejsen 160. Dannelsen 163.	

VIII: *Tidens og naturens ansigter. De to Baronesser* 164

Forbemærkning 164. Placering 165. Romanformen og dens motive-
ring 166. Realismen 172. Virkelighedsbegrebet 174. Kompositionen
178. Romanens bevidsthedsform 179. Tingenes orden, tidens orden
181. Dannelsesprocessen og naturens to ansigter 183. Naturen som
norm 189. Natur og samfund 190. Matriarkatet 195.

IX: *Genoptagelsen af myten. At være eller ikke være* 197

Myten i romanen 197. Psykologiens deformation af myten 200.
Dannelsesroman og religiøst projekt 205. Det faustiske: viljen,
nåden og kærligheden 206. Dannelsen og det ufuldkomne 209.

X: *Kunsten som myte. Lykke-Peer* 210

Aladdin 210. Den problematiske virkelighed 213. Naturen 220.
Kunsten 222.

XI: *Nogle hovedlinier i forskningen* 226

XII: *Myte og dannelsesroman* 238

XIII: *H. C. Andersen og politik* 255

Noter 267

Litteraturliste 276

Zusammenfassung 278

Indeks 285

I: Nogle grundpositioner

1.

I sin artikelsamling *Literaturgeschichte und Mythologie* [1] argumenterer Robert Weimann for en central placering af begrebet »tradition« i litteraturforskningen.

Med begrebet »tradition« stiller og besvarer Weimann det spørgsmål, som al litteraturhistorieskrivning rejser, spørgsmålet om forholdet mellem fortolkning og historisk beskrivelse, et spørgsmål, der er særlig prekært, når det drejer sig om litterære tekster. Om denne type tekster kan det siges, at de i en vis forstand bliver til i læserens bevidsthed. De rummer et meningspotentiel – eller oplevelsespotentiel, som Thomas Bredsdorff kaldte det i en artikel om »Litteraturteori og glossematik« [2] – som udfoldes, struktureres under læsningen. Denne læsning, som man kunne kalde den »aktuelle« tilegnelse af værket, er i den nykritisk inspirerede litteraturhistorieskrivning – som f.eks. den, man finder i markante afsnit af Politikens *Dansk Litteratur Historie* – et styrende princip for den historiske beskrivelse af litterære værker.

Netop i den nykritisk inspirerede litteraturhistorieskrivning kommer problemet særlig tydeligt frem: i mangel af overordnede sammenhænge (af hvad art disse måtte være) tenderer revisionen af litteraturhistorien mod at blive en tilbageføring af aktuelle læseroplevelser. Det skal retfærdigvis siges, at problemet ikke er specifikt for denne form for litteraturhistorieskrivning. Det vil naturnødvendigt være til stede i enhver form for litteraturhistorie, som respekterer det særtræk ved litterære tekster, at de rummer et oplevelsespotentiel, kræver at blive aktualiseret i stadig nye læsninger.

Det er derfor ingen løsning på problemet at forsøge at adskille litteraturhistorie og fortolkning, sådan som Erland Munch-Petersen gjorde sig til talsmand for det med sin i retning af kvantitative metoder orienterede efterskrift til tekstudvalget *Romantisk Underholdning* (1970), hvor det i afsnittet »Litteraturhistorie og samtidslitteratur« hed:

På Racines tid gjorde man æstetiske sammenligninger mellem Sophokles, Shakespeare og Racine uden hensyn til »det uretfærdige« i ikke at tage hensyn til de tre forfatters forskellige tid, sted og miljø. Man veg ikke tilbage for at give Racine palmerne. Det

var før det historiske spøgelse [sic!] trådte frem i tidlig romantisk tid og efterhånden kom til at dominere hele vor verdensopfattelse. Det må atter blive legalt at sammenligne tekst med tekst ud fra den tid, det sted og miljø, vi lever i i dag. Derved bliver vi bl.a. erindret om, at det trods alt er de nulevende, der har den største mulighed for at formulere sig om det, der sker omkring os i dag. Modsat bør den historisk rettede forskning ikke vige tilbage for at beskæftige sig med tekster, der i dag synes æstetisk miserable. Målet må være at give en beskrivelse af det, der virkelig var dominerende gennem tiderne. En klart defineret forskel på målene for en æstetisk samtidsforskning af tekster og en historisk forskning af menneskeåndens bevægelser gennem tiderne vil virke stærkt befrugtende på hinanden. Den sammenblanding af målsætninger, vi endnu ofte ser, svækker på begge fronter

(s. 174).

Uanset, at synspunktet for længst er blevet overhalet af udviklingen inden for det tiår, der er gået, siden bogen udkom, kan citatet stå som belæg for den trang til at skabe rene linier, der kan gribe en litteraturforsker, der ret vil betænke litteraturhistorieskrivningens forbundethed med den litterære («aktuelle») fortolkning.

Det er en forbundethed, som ikke kan ophæves, men som nok kan forvandles fra at være en metodisk svaghed til at være et mere medreflekteret forhold af gensidig afhængighed.

I et opgør både med traditionsfornægtelsen og med mytologiseringen af fortiden tegner Robert Weimann i sin bog omridset af en central humanistisk problemstilling: at forstå fortiden som noget, der er produktiv til stede i nutiden; bevidstgørelsen af relationerne mellem nutid og fortid kan derfor frilægge nye muligheder. Sådan forstået er traditionen ikke en død masse (= det overleverede, isoleret fra iagttageren/fortolkeren), men et levende kontinuum. Traditionen bliver da at opfatte som »ein historisches Produkt, das in das *lebendige* literarische Schaffen eingeht, und als ein produktives Moment der gegenwärtigen Kultur, das in der *Geschichte* wurzelt« (Weimann, s. 49).

Denne dialektiske bestemmelse undgår såvel den blotte historisme, hvor fortiden studeres for sin egen skyld, løsrevet fra sin »Wirkungsgeschichte«, og også det, Weimann kalder »den vulgære aktualisering« (jvf. s. 13). Hans traditionsbegreb er frugtbart specielt i en litteraturhistorisk sammenhæng, fordi det tager højde for, at værkerne er forankret i en historisk sammenhæng samtidig med, at de hen over afstanden mellem produktionstid og receptionstid taler direkte til læseren, bemægtiger sig hans/hendes sanser, sætter fantasien i bevægelse.

Som følge heraf bliver litteraturhistorikerens og historikerens forudsætninger ikke de samme. Det er vigtigt at gøre sig det klart netop i

litteraturstudiets nuværende situation, hvor faget på både frugtbar og problematisk vis har nærmet sig stærkt til et socialhistorisk studium.

Robert Weimann, der selv er dybt forankret i en marxistisk historieopfattelse, har klart skitseret litteraturhistorikerens *særlige* forudsætninger og skelner i sin teoridannelse mellem en middelbar og en umiddelbar relation mellem værket og fortolkeren/litteraturhistorikeren. Den middelebare relation er den relation, som virkningshistorien knytter, den umiddelbare relation er den åbne situation, hvor værket gen-opleves, og hvor noget nyt sættes i gang:

Auf der einen Seite steht das literarhistorische Werk in der Tradition einer gesellschafts- und ideengeschichtlichen Bewegung, die – wie zum Beispiel die Renaissance, die Aufklärung, die deutsche Klassik oder die Romantik – ohnehin zur Vorgeschichte des historischen und ästhetischen Bewusstseins jedes modernen Literarhistorikers gehört. Indem sich dieser auf jene Epoche bezieht, bezieht er – vermittelt durch nachfolgende Epochen – einen historischen Strom jenes Bewusstseins, aus dessen Schlussfolgerungen er wesentliche Voraussetzungen seines eigenen historischen und ästhetischen Wertens wirkungsgeschichtlich überhaupt erst verstehen kann.

Neben diesem mittelbaren Bezug auf die Geschichte seines Werdens steht der Literarhistoriker (im Gegensatz zum ökonomischen, politischen und allgemeinen Historiker) aber einem Gegenstand gegenüber, der darüber hinaus einen unmittelbar wirkenden Impuls historisch-ästhetischer Erfahrung abzugeben vermag. Bekanntlich kann ein Kunstwerk – unabhängig von seinen Entstehungsbedingungen – in immer neuer wirkungsgeschichtlicher Gegenwart erfahren und erlebt werden. Seine Wirkung ist niemals abgeschlossen und vollendet, der von ihm getragene Sinn und Wert kann in immer neuer Aufnahme verlebendigt und erweitert werden (s. 96).

Det er i betragtninger som disse, at Weimann åbner for en frugtbar diskussion af litteraturhistoriens teori og praksis. Men samtidig kan man ikke komme udenom, at de åbninger, han etablerer, ret omgående lukkes til igen. Dette skyldes ikke så meget hans grundlæggende marxistiske synsmåde, langt mere har det at gøre med et ikke udtalt ærinde, der fornemmes klart som noget, der ligger styrende og hæmmende bag de teoretiske udredninger.

Trods megen tale om det åbne og uafsluttede og om en praksis, der kritisk og nyskabende rækker ind i fremtiden, synes hans ærinde at være at gøre denne fremtid stort set til en videreudbygning af nutiden og yderligere til en parthaver i den fortid, som han et sted kan betegne som »usable past« (s. 88). Det får til følge, at den revolutionære praksis, han priser, ikke bliver til at skelne fra den overlevering, han vil formidle og

befæste. Et sted kan han ligefrem tale om »die Revolution als Tradition« (s. 113).

Det ville være nærliggende at forklare disse begrebsforskydninger i Weimanns teoridannelse ud fra det samfund, han er placeret i. Disse perspektiver er der dog ikke noget formål i at fordybe sig i her. Men det er væsentligt at pege på, at hans tilsyneladende ærinde får en afgrænsende og indsnævrende indflydelse på hans ellers frugtbare og inciterende traditionsteori.

For det første kunne man anholde, at det trods megen teoretiseren om dialektiske processer mellem nutid og fortid egentlig er ret udialektiske bestemmelser, der føres i marken. Det er de litterære *værker* (og endda kun de veletablerede sådanne), der udgør traditionens kerne, og ikke så meget det kontinuum af produktive modsætninger, som værkerne udtrykker eller forholder sig til. Og de værker, det drejer sig om, er dem, der i deres virkningshistorie etablerer en ubrudt »positiv« (jvf. s. 54 og 59) sammenhæng op mod nutiden, en sammenhæng, som man aner skal fortsættes ind i fremtiden. I stedet for at være et omfattende og produktivt begreb bliver traditionen derfor til et snævert og eksklusivt begreb, kun omfattende én bestemt side af traditionen: realismen. Ganske vist kan Weimann tilsyneladende nuanceret sige:

Literaturgeschichte als Vermittlung einer Tradition bedeutet keinesfalls den Verzicht auf die literaturgeschichtliche Behandlung und Deutung all dessen, was ausserhalb der Tradition steht. Der Gesamtzusammenhang der literaturgeschichtlichen Vorgänge wird durch das Traditionsbewusstsein nicht gelegnet, sondern gedeutet. In keinem Fall darf die Erkenntnis des Traditionselements die Komplexität des geschichtlichen Prozesses überdecken. Der Inhalt literarhistorischer Tradition erschliesst sich erst recht nicht aus einer aktualisierenden Bezugnahme auf die Literaturen der Vergangenheit. Die wirkliche Aktualität des literarischen Erbes folgert nicht aus den (gewiss vorhandenen) Bezüglichkeiten und Analogien zur Gegenwart, sondern aus dem historischen Prozess selbst, dessen bleibende Resultate und übergreifende Bewegung zum Faktor auch unserer Gegenwart geworden sind (s. 89).

Men de nuancerede formuleringer har svært ved at skjule, at det her drejer sig om en opfattelse, som rummer en forstening og absolutering af den historiske proces og dens »bleibende Resultate« og dermed også af den nutid (og fremtid), som processen virker ind i/har resulteret i. Derfor bliver litteraturhistorien ikke til et *møde* med traditionen, men til en *formidling* af traditionen, og vel at mærke af en tradition, som må afgrænse sig fra en række (lige så historiske) fænomener, der angiveligt falder

udenfor.

Trods disse kritiske forbehold må Robert Weimanns teoridannelse alligevel siges at være af væsentlig interesse. Han nævner selv, at der – før hans arbejde – ikke findes nogen generel traditionsteori (jvf. s. 49). Hans overvejelser over anvendeligheden af traditionsbegrebet inden for litteraturhistorien har derfor karakter af et pionerarbejde, som det vil være nødvendigt at forholde sig til.

Det skal nævnes, at Aage Henriksen og hans kreds herhjemme som grundlag for deres ideologihistoriske projekt har et traditionsbegreb, som ikke er meget forskelligt fra det, Robert Weimann argumenterer for (de ideologiske forskelle mellem de to parter i øvrigt ufortalt). Men da Henriksen-kredsen ikke har formuleret sig så sammenhængende og teoretisk afklaret om traditionsbegrebet, men har arbejdet mere implicit med det, må Weimanns afhandling indtil videre være et uomgængeligt udgangspunkt for en overvejelse af traditionsbegrebet.

Skal dette begreb imidlertid kunne bruges til noget inden for det litteraturhistoriske arbejdsfelt, må der foretages nogle modifikationer i forhold til Weimanns bestemmelser. For det første må hans traditionsbegreb åbnes op. I stedet for at indholdsbestemme traditionen og dermed blive nødt til at skelne mellem »traditionen« og så alt det andet, der falder udenfor, vil det være rimeligt at betragte traditionen som et kontinuum, rummende på én gang processualitet og konstans.

Den er et kontinuum, for så vidt som den omfatter de allerede etablerede ideologiske, litterære og samfundsmæssige sammenhænge, som det enkelte værk ved sin fremkomst følger sig ind i, udvider eller gør op med, samt disse sammenhænges senere forvandling og ombrydning.

Den er en proces, for så vidt som den rummer modsætninger, der har været produktive i den historiske udvikling. Traditionen er derfor ikke en bred landevej, der fører fra veletablerede kanoniske værker op mod en lige så veletableret nutid. Den er et spændingsfelt, hvor alternativer er blevet afprøvet, alternativer, som også har haft en virkningshistorie, eller måske skulle man hellere sige: en udbredelseshistorie. De kan spores ned gennem historien, dels fordi de kan siges at have forbindelse med samfundsmæssige ombrydninger, der kan strække sig over længere tidsrum, dels fordi analoge samfundsmæssige ombrydninger fremkalder og aktualiserer de alternativer, der én gang har været udfoldet.

Traditionen kommer herved til at rumme et element af konstans, der i dette tilfælde må betegnes som relativ konstans. At traditionen også har et element af absolut konstans, må ikke forglemmes. Selv Robert Weimann sætter »den Widerspruch und die Einheit zwischen der Zeitlichkeit und der »Überzeitlichkeit«, dem über die Zeiten Hinausweisenden

grosser Dichtung» (s. 39) som et højt prioriteret emne for litteraturhistorien. Traditionen kan i den forstand rumme absolut konstans, som dens alternativer kan udtrykke grundlæggende erfaringer og tilstande, som kan aktualiseres under forskellige forhold.

En traditionsforskning kan da have til formål at undgå det, Weimann kalder den vulgære aktualisering, og i stedet gøre traditionens kontinuum til erkendelsens udgangspunkt. Thi: »unsere lebendige Beziehung zum Erbe wird um so reicher, vielseitiger und fruchtbringender, je mehr wir seine durch grösstmögliche historische Rekonstruktion zu gewinnende geschichtliche Objektivität respektieren« (s. 13).

Det vil i denne sammenhæng sige, at fortolkningen kan tage sit udgangspunkt *inden for* traditionen. Med denne position kan striden mellem den »aktuelle« oplevelse/fortolkning og den historiske beskrivelse og forståelse ophæves. For værkerne selv gælder det, at de fører en samtale med deres forudsætninger (dette taget i bredeste forstand), med det allerede etablerede og stadig produktive kontinuum. En fuld forståelse, som samtidig tager hensyn til, at dette kontinuum også er en manifestation af de kræfter, der arbejder i og med fantasien, har derfor den bedste operationsbasis inden for traditionen. For fortolkeren gælder det yderligere, at han/hun principielt ikke kan stille sig uden for traditionen, for han/hun er selv parthaver i dens processualitet. Det betyder ikke en bundethed til at overtage dens vurderinger, men en naturlig forbundethed med dens problemstillinger. Disse problemstillinger *er* selve traditionen, hvadenten vi tilkender dem relativ eller absolut konstans.

For at kunne fortolke traditionens produkter, dens værker har fortolkeren da ikke nogen bedre nøgle end traditionen selv, det kontinuum, som værkerne er indlejret i. Men det er vel at mærke en nøgle til beskrivelse, ikke til vurdering. Vurderingen kan have som grundlag forholdet mellem traditionens muligheder og dens begrænsninger eller den enhed af og modsætning mellem »Zeitlichkeit« og »Überzeitlichkeit«, som Weimann udnævner til et centralt emne for litteraturhistorien.

2.

Disse betragtninger har naturligvis sigte mod en praksis, den praksis, som er udfoldet i den følgende analyse og perspektivering af H. C. Andersens romaner.

Udgangspunktet for analyserne er ikke romanerne selv, men den tradition, de her hævdes at forholde sig til eller være en del af. Op gennem det 20. århundredes danske litteratur kan der skelnes en sammenhængende

bevægelse og modbevægelse i den kunstneriske praksis inden for prosaen. Det drejer sig om på den ene side fortsættelsen og videreudviklingen af naturalismen/realismen og på den anden side et af de mest markante alternativer, som til forskellig tid, under forskellige forudsætninger og med forskellige implikationer søges etableret over for denne hovedlinje: jeg mener myten, sådan som den præluderes i 90erne med Stuckenbergers fabler, Dalgas' krøniker, Claussens eventyrlignende fortællinger og Jørgensens legender; nyformuleres (både kunstnerisk og teoretisk) af Johs. V. Jensen, rækkes videre af Albert Dam og Martin A. Hansen (der begge står i gæld til Jensen og begge peger videre frem) og igen nyformuleres (både kunstnerisk og teoretisk) af Karen Blixen. Både Karen Blixen og de to førnævnte, Albert Dam og Martin A. Hansen, peger frem mod modernismen, Martin A. Hansen gennem eksperimenter, der erkendelsesmæssigt og udtryksmæssigt fører ham ind på modernismens gebet, mens Albert Dam og Karen Blixen direkte kommer til at stå som en slags forbilleder for en række af de modernistiske prosaister. Modernismens dyrkelse af de »sære« fortællinger kan ses som kulminationen på den tænkning i alternativer til naturalismen, som startedes i 90erne og fik sit mest markante udtryk i Johs. V. Jensens og Karen Blixens myter [3].

Den her udpegede tradition er stadig produktiv. Vi oplevede her i 70erne en stærk og engagerende ny-realisme med mange facetter: kvindelitteraturen, arbejderlitteraturen samt forskellige varianter af en mere lavmælt realisme. Sidst i 70erne kom bølgen af bekendelseslitteratur, der på én gang befandt sig ude på realismens overdrev og samtidig (i hvert fald i nogle af dens manifestationer, jeg tænker på Henrik Stangerups *Fjenden i forkøbet* og til dels Suzanne Brøggers *Crème fraîche*) markerede et opbrud over i retning af at gøre det enkelte individ til sin egen og sin tids myte. Endelig har en række forfattere som Preben Major Sørensen og Henrik Nordbrandt (begge med rod i modernismen), Rolf Gjedsted m.fl. i forskellige genrer nærmet sig »det mytiske«. Hvor meget af dette, der er efterklang af modernismen, og hvor meget der peger ind mod en ny kunst i 80erne, en kunst, der sætter fantasien i centrum og arbejder i sporene af en gammel helhedstænkning, er svært at sige.

Det kan i hvert fald konstateres, at den tradition, der omfatter alternativerne myte og roman (som disse senere nærmere vil blive defineret) eller romantik og realisme, stadig er produktiv. Måske fordi den tænkning over natur og samfund som modsætninger, der til dels kan siges at ligge bag disse alternativer, er grundet i ideologiske strukturer knyttet til den opsplittede virkelighed, som har været et påtrængende problem siden disse alternativets opkomst. Det skulle da være et eksempel på det, vi tidligere har kaldt relativ konstans. Mere præcist kunne man sige, at

alternativerne er tæt forbundet med på den ene side menneskets fundamentale behov for at opleve identitet, sammenhæng i sig selv og i sin verden (altså et element af absolut konstans) og på den anden side dets knap så fundamentale, snarere historisk betingede vanskeligheder ved at etablere identiteten i den samfundsmæssige væren [4].

3.

Det er den her skitserede traditionssammenhæng i det 20. århundrede, der er denne bogs basis. Analyserne af H.C. Andersens romaner er et forsøg på at føre traditionens alternativer tilbage til et sted, hvor de mødes, og det må være det sted, hvor romanen er ved at etablere sig som en anerkendt genre i den litterære institution. Det sker herhjemme i 1830'erne, nærmere bestemt omkring midten af tiåret, hvor H.C. Andersen ambitiøst lægger ud med tre romaner i hurtig rækkefølge, og hvor ellers både Carl Bagge og Carl Bernhard træder frem.

Andersen er valgt til studieobjekt, fordi alternativerne mødes i hans forfatterskab. Man kan ikke påstå, at han er et udgangspunkt for traditionen, men man kan konstatere, at den hos ham formuleres med så stor energi, at hans serie af romaner i sin udvikling foregriber hele traditionens udvikling. Man kunne metodisk indvende, at det, der hermed sker, er, at en traditionssammenhæng fra et senere tidsrum tilbageskrives og lægges ind i Andersens romaner. Indvendingen kunne besvares med en passus fra Robert Weimanns opsats om »Tradition als literar-geschichtliche Kategorie,« hvor han skriver, at

wirkliche Tradition nicht nur die Aufnehmenden bereichert, sondern auch das Aufgenommene (das »Vorbild«) in einer stets neuen, gleichsam ungeahnten Wahrheit oder Möglichkeit, also reicher, erweist. Diese reiche, stets neu zu entdeckende Möglichkeit wird in das Werk nicht von aussen hineingetragen; sie schöpft aus dem Ausmass seiner Antizipation geschichtlichen Werdens, welche die Wahrheit der Wirkung aus dem Zeitalter der Entstehung begründet oder vorwegnimmt
(s. 47).

Nu kan der siges at være måde med det uanede, i det omfang kategorierne myte og roman kan jævnføres med de litteraturhistorisk kendte kategorier romantik og realisme. Men dette, at der tages udgangspunkt i udtryksformer og i kunstneres overvejelser over deres praksis fra en senere tid, hvor vandene skilles, gør, at analysen af Andersens romaner og deres placering mellem romantik og realisme får tilført noget nyt. Det

bliver hverken nødvendigt eller ønskeligt først at definere og forklare henholdsvis romantikken og realismen i *alle* deres udtryksformer, implikationer og forudsætninger for derefter at afprøve, i hvilket omfang Andersens romaner hælder til den ene eller den anden side.

Idet der tages udgangspunkt i traditionen, udvindes der af denne et sæt begreber, som på en gang kan være en nøgle til fortolkning *og* til placering af Andersens romaner. Størrelserne romantik og realisme føres dermed *ind* i selve værkerne og ses som produktive kræfter *i* dem og *bag* dem. Teksthistorien konkretiseres i en studie over bevidsthedsformer og formdannelse.

4.

Det, der står i centrum for undersøgelsen, er da egentlig *fantasiens arbejde*. De begreber, der er udvundet af traditionen, forbinder en overordnet abstraktion med det manifeste udtryk og kan således med rod i størrelser, der ligger uden for romanerne, alligevel åbne for et indblik i det kunstneriske arbejde. Overalt i analyserne lægges der derfor stor vægt på den billeddannende evne [5], på de ideologiske størrelses udtryksmæssige fremtræden. Det er ambitionen med disse analyser at kortlægge fantasiens veje og det kunstneriske udtryks muligheder inden for en given historisk sammenhæng.

Denne historiske sammenhæng ridses kort op indledningsvis i et udblik over fremkomsten af en original, anerkendt romanproduktion i Danmark og dennes samfundsmæssige forudsætninger samt over det idékompleks, der i tysk romanteori fra sidst i 1700-tallet til omkring 1. verdenskrig i sammenhæng og forvandling har været knyttet til den nye genre. Således forlænges traditionen også bag om H.C. Andersen, så at beskrivelsen af hans romaner kan yde et bidrag til belysning af de ideologiske implikationer og kunstneriske muligheder/problemer, der ledsagede romangenren i dens fremvækst som anerkendt litterær udtryksform.

Tilsvarende tages der efter gennemgangen af romanerne mål af, i hvilket omfang myten er et integreret led i den romanform, dannelsesromanen, der dominerer tidsrummet fra 1830'erne op til 1870'erne. Forskydningerne i forholdet mellem myte og roman inden for denne genre perspektiveres ud mod genrens ændrede funktion under ændrede politiske vilkår. Dette perspektiv følges så igen tilbage til personen Andersen, hvor en parallel udvikling i den politiske stillingtagen kan afdækkes.

Denne afhandling har da både det sigte at sige noget om romangenren og dens muligheder/problemer inden for et afgrænset tidsrum, og den har desuden det sigte at give en ny og øget forståelse af *sammenhængen* i Andersens bestræbelser.

Analyserne af hans romaner kunne føres over i en analyse af hans eventyr og historier. Det er ikke sket her. Men at kun hans romaner er blevet gjort til genstand for behandling her, er ikke et udtryk for en fragmentarisering af forfatterskabet. Tværtimod rammer det synspunkt, der ligger til grund for analyserne – modsætningen mellem myte og roman – noget centralt hos Andersen *både* som romanforfatter *og* som eventyrdigter. Det siger noget om, hvorfor Andersen kunne ytre sig i begge genrer, og det siger yderligere noget om, hvorfor Andersen skrev romaner, der for visses vedkommende var ved at sprænge romanformen i en bevægelse over mod myten (sekundært eventyret), og implicit om, hvorfor Andersen skrev eventyr, der havde en indbygget tendens hen mod den realistiske novelle.

Endelig er det ambitionen med denne analyse at bidrage til en revision af den gængse opfattelse af H.C. Andersen.

Vort billede af Andersen er et billede af et *menneske*, rørende og latterligt, plaget og plagsomt, et menneske, som vi er kommet i selskab med, fordi han også var – kunstner.

Han står os nær, nærmere end nogen af sine samtidige. Ikke ved sin indsigt eller evne til at vise vej, men ved sin punktuelle skarpsynethed og frem for alt ved sin skrøbelighed, den, man gerne betegner som menneskelighed. Og er det ikke netop det beroligende ved ham, at han ikke er noget forbillede? Enhver kan se hans fejl, og enhver kan efter mødet med ham, navnlig som han nu på det sidste er blevet tilgængelig for os i dagbøgerne, føle sig mindre kaotisk, bedre-vidende.

Det er en kendsgerning, at Andersen var et splittet og vist nok også et ulykkeligt menneske, og det er accepteret af mange, at han i samme mål var en splittet og kaotisk forfatter. Nihilisme og relativisme vil man se i hans livsbilleder. Han er moderne.

Andersen er blevet et spejl for vor egen krisefyldte modernitet. Først og fremmest som menneske, og, som en skygge heraf, siden også som forfatter. Men det er på tide at sætte spørgsmålstegn ved, om det er sket på

præmisser, som han og vi kan være tjent med? Han er blevet gjort til et symptom – for sociologen som for psykoanalytikeren. Vi har ikke lært at lytte til ham, at opfatte ham som nærværende og vedkommende, ikke på trods af, men netop i kraft af hans hudløse sensibilitet og hans umådelige ambitioner.

Disse egenskaber satte grænser for ham som menneske og gjorde ham uacceptabel i sammenhænge, hvor han naturligt havde behov for at blive anerkendt. Men samtidig gjorde de ham til et grænseløst fintmærkende instrument, de var betingelsen for hans forfatterskab. I kraft af dem kunne han formulere et århundredes stræben og mærke dets kriser, gennemleve dem i sit forfatterskab.

De lange skygger, som privatmennesket Andersen kaster ind over selv de mest anti-biografiske tolkninger af hans forfatterskab, vidner om, at man ikke har haft megen tro til, at hans problemer rakte væsentligt ud over den private erfaring.

Det arbejde, der fremlægges her, vil prøve at tegne et andet billede af Andersen. Han vil blive skildret som en forfatter, der i sin altid problematiske, men altid tilstedeværende stræben efter sammenhæng og enhed står som en dybt engageret iagttager og fortolker af tidens almindelige opbrud.

Under indtryk af mødet med de nye sociale og psykologiske erfaringsområder tvinges Andersen, der af trang er lidenskabeligt forbundet med romantikkens enhedstænkning, til at reformulere grundstørrelser i romantikken. Hans sidste udspil inden for romangenren peger frem mod de veje, som blev betrådt af modernismens forløbere.

Det er ikke hensigten med dette reviderede billede at tilsløre moderniteten i Andersens forfatterskab, end sige at benægte dens eksistens. Det er tværtimod hensigten at forstå dens væsen og omfang, at komme frem til en indsigt i, hvorfor den er der og med hvilke konsekvenser.

Men det kan på den anden side kun lade sig gøre, hvis man er villig til at se moderniteten ikke kun som et fremmedlegeme, der bryder Andersens tekster op, afslører fortrængninger og nedbryder fortolkninger, men som et fænomen, der tages livtag med i selve teksterne, fra den episke strukturering ned til de enkelte billeddannelser.

Det forudsætter igen, at der tilkendes Andersen en mere sammenhængende kunstnerisk ambition, end man i reglen har været villig til at se i forfatterskabet, og ikke mindst en evne og vilje til ikke kun at afspejle og forbruge gængse holdninger og meninger, men også selvstændigt og dybtgående at tilegne sig og bearbejde grundlæggende anskuelsesformer i tiden, også dem, der knap nok var formuleret andetsteds i datidens danske litteratur, men som lå som mulighedskim i de tendenser, som så

småt var ved at slå igennem i samfundet og den almindelige bevidsthedsdannelse.

De kriser, der kan registreres i Andersens forfatterskab, må ses på baggrund af den sammenhæng, de brød op. Denne sammenhæng var i Andersens tilfælde først og fremmest funderet i et helt elementært behov, længslen efter helhed. En trang hos ham til at forbinde det indre og det ydre, at ophæve tingenes væsensforskellighed, at erkende verdens fundamentale enhed, mødes med en stadig mere påtrængende erfaring af, at der i psyke og samfund gemmer sig størrelser, der på det bestemteste modsætter sig hans trang.

Trangen til enhed og erfaringen af de sociale og psykologiske spærringer er individuelt funderet, men spejler klart almene tendenser i tiden.

I den her skitserede beskrivelse af sammenhængen og energien i Andersens produktion må man gerne se denne afhandlings centrale tese.

II: Omkring romangenrens etablering som anerkendt udtryksform

1.

At studere H.C. Andersens romaner er det samme som at beskæftige sig med de grundlæggende muligheder og problemer, der rummedes i en tidlig fase af romanens status som fuldt anerkendt og central kunstnerisk udtryksform i Danmark.

1830'erne, hvor Andersens første romaner kom var det tiår, hvor romangenren for første gang placerede sig centralt. I sit bidrag til Politikens *Dansk Litteratur Historie* (bd. II, 1965) kalder Oluf Friis 1835 for »det store roman-år« og siger: »Næsten som på kommando fremstod der en dansk romandigtning« (s. 566). At tale om 1830'erne som en gennembrudstid for romangenren implicerer ikke en underkendelse af publikums læsevaner. I bredere kredse havde romanen længe været særdeles populær, et forhold, der foreligger grundigt belyst dels i opgørelser over oversættelseslitteraturen [1], dels i Erland Munch-Petersens stofmættede disputats om underholdningsromanernes (eller, som han ville foretrække at sige det: de masselæste romaners) fremmarch op gennem første halvdel af det 19. århundrede [2]. Men der er grund til med Oluf Friis at fastholde, at det først er i 1830'erne, der sker noget afgørende med henblik på skabelsen af en original dansk roman, når man vel at mærke nuancerer påstanden derhen, at det, der her er tale om, er spørgsmålet om, hvornår genren kan siges at være etableret som en central udtryksform, en genstand for kunstnerisk ambition, en form, som forfatterne fandt egnet til at rumme afgørende livstolkninger i kunstnerisk niveau med det fremmeste, der blev produceret i tiden.

At der allerede i det 18. århundrede både blev læst og skrevet ikke så få romaner i Danmark, ved vi fra Hakon Stangerups disputats om *Romanen i Danmark* i det attende århundrede (1936). Men om kun få af disse romaner kan det siges, at de bidrog til at etablere et sådant ambitionsniveau for romanen, som kunne gøre denne genre til *den* væsentlige udtryksform i den litterære institution. Det er ikke ukarakteristisk, at nogle af de allermest ambitiøse forsøg inden for genren i det 18. århundrede i forskellig grad forholder sig lidt problematisk til romanen som sådan. Det gælder f.eks. for Holbergs *Niels Klim*, der er en blanding af en filosofisk traktat og et burlesk epos [3] (blot skrevet i prosa) og for Erik Pontoppi-

dans samtidige roman *Menoza*, der har endnu mindre med genren at gøre.

Når det i vor sammenhæng kan have sin rigtighed at fremføre en påstand om, at romanens gennembrudstid er 1830'erne, ses der ikke dermed bort fra henholdsvis Hakon Stangerups og Erland Munch-Petersens hærskarer af romaner, oversatte såvelsom originale. Der er blot tale om en påstand på et andet niveau. Ikke om en konstatering af, hvor mange romaner der faktisk blev skrevet og læst, uanset om de er kendte eller ikke kendte i dag, men om romanens erobring af det litterære førerskab, dens vinderdominans inden for den såkaldte litterære institution. De to betragtningsmåder kommer ikke i konflikt med hinanden, da de angår to forskellige ting. I hvert fald ikke så længe modstykket til den her anlagte betragtningsmåde er Munch-Petersens, idet han holder sin sti ren ved at arbejde med begrebet masselæsning.

Noget mere problematisk er det med Hakon Stangerup, da hans arbejde implicerer et forsøg på at revidere det, man nu ville kalde den litterære institutions kodeks. I hans konkluderende bemærkninger kommer dette tydeligt frem:

Romanen arbejder sig i Løbet af det attende Aarhundrede frem til den mest yndede og mest udbredte litterære Genre, Pantet paa Modernismens endelige Sejr over Klassicismen. Romanen er Aarhundredet igennem Genstand for en levende og livlig Diskussion, hvortil alle Aarhundredets store Navne melder sig som Deltagere, ofte med Indlæg der maa regnes blandt de æstetikhistorisk mest interessante i hele Perioden. Og endelig dyrkes Romanen fra dansk Side med en Udholdenhed og Konsekvens, der vel ikke fører til Mesterværker, men til en statelig Række tidstypiske Produkter, som sammenlignet for Eksempel med Produkterne af den svenske 1700-tals Roman giver den danske, prosaiske Litteratur et vældigt Forspring frem for den svenske allerede i Perioden mellem Holberg og Oehlenschläger.

Det har hverken været et ubetydeligt eller et ligegyldigt Udsnit af Nationens aandelige Kraft, der har været koncentreret om Romanen i Danmark i det attende Aarhundrede

(s. 416).

Citatet rummer to rækker af udsagn. Den ene række samler sig om en nøgtern erkendelse af 1700-tals-romanernes beskedne karakter. Her bruges ord som »Udholdenhed« og »Konsekvens«, »Produkter« (i modsætning til »Mesterværker«), »tidstypisk« etc. Den anden række leder op til en stærk national selvhævdelse. Her bruges ord som »levende«, »livlig«, »mest interessante«, »statelig«, den danske prosa gives et »vældigt Forspring« frem for den svenske – og det allerede mellem Holberg og

Oehlschläger. Hvad så ikke senere? De to rækker løber sammen i det negativt formulerede, beskedent fremtrædende, men ubeskedent mente udsagn: »Det har hverken været et ubetydeligt eller et ligegyldigt Udsnit af Nationens aandelige Kraft« etc.

Der falder her et tvæls over de danske romaner fra det 18. århundrede. På én gang hævdes århundredet som væsentligt og afgørende for genrens liv i Danmark, på den anden side skinner en viden om produkternes ubetydelighed igennem. Det samme tvæls falder over et centralt udsagn hos Stangerup om romangenrens fuldstændige anerkendelse omkring det tidspunkt, hvor Rahbek gjorde sin indsats som kritiker og romanproducent. Stangerup skriver:

Rahbek beskæftiger sig fra mange Udgangspunkter med vor Genre: han placerer den æstetisk, han betragter den historisk, han anmelder den kritisk og dyrker den selv. Ogsaa hans Forhold til Genren understreger dens fuldstændige Anerkendelse i Slutningen af Aarhundredet [. . .] Rahbek fastslaar Romanen som en værdig æstetisk Genre og tilbageviser Angreb paa den som »uværdig«
(s. 263).

Stangerup kan dog dels konstatere, at romanens anerkendelse hos kritikken beror på, at denne genre, som man ellers anså for en usædelig efterkommer af den østerlandske fortælling, nu var blevet et forum for dydsirede prædikener. Romanen som kunst havde man ikke sans for (jvf. s. 258-61). Dels kan han også konstatere, at Rahbek selv er i vildrede med, om der eksisterer en original dansk romanlitteratur eller ej (jvf. s. 266-67).

Stangerups bog er et pionerarbejde, en første grundig beskrivelse af et stort uopdyrket felt. At der i hans bog findes en tendens til at overbetone betydningen af det attende århundredes romaner, må man nok skrive på opdagerglædens regning. Når han således vil gøre dette århundrede til romanens gennembrudstid i Danmark, må man møde denne påstand med en god portion skepsis. Hvis udgangspunktet er publikum, dets læsevaner eller/og produktionen af tekster, er der rimelighed i hans påstand. Hvis udgangspunktet derimod er spørgsmålet om, hvad tidens førende litterater finder centralt og mulighedsfyldt, så skal man længere frem i tiden for at kunne tale om et gennembrud for romangenren.

Dette gennembrud for genren som mål for de højeste kunstneriske ambitioner kom ikke uforberedt i 1830'erne. De udenlandske romansucceser havde hen ad vejen inspireret til danske efterligninger. *Die Leiden des jungen Werthers* var en af disse bøger, der fik ærgerrige danske romanforsøg til at dukke op, Rahbeks, Ingemanns og Sibberns wertheriader. Den

vigtigste af dem, Sibberns, kommer ikke på prent før i 20'erne, og det er da også først i dette tiår, at dansk prosa overhovedet etablerer sig som en kunstnerisk betydningsfuld udtryksform.

20'erne blev først og fremmest novellens gennembrudstid. For samtidens litterære publikum at se især med fru Gyllembourgs noveller. Blicher fik først en position i 30'erne og 40'erne, hvor han fandt beundrere i bl.a. Kierkegaard og P.L. Møller. Først for en senere litteraturhistorisk bevidsthed at se var 20'erne også Blichers gennembrudstid.

Begge forfatterskaber viser, at prosaen i sin fremkomst er knyttet tæt til underholdningslitteraturen. Fru Gyllembourgs fortællinger ligger ganske vist fjernt fra underholdningslitteraturen i deres pædagogiske sigte, deres problemdebat og livsanskuelsesmæssige niveau. Men intriger og situationer i dem er ofte skåret til over en ret så bred læst. I deres samtid var hendes noveller højt værdsatte, men for enkelte mere skarptseende kritikere stod de som en form for finere underholdningslitteratur. Denne placering af dem synes at skinne igennem Søren Kierkegaards karakteristik i *En literair Anmeldelse* (1846):

de elskende have forud aftalt, at denne Bog skulde være Nytaarsgaven; en Hustru har betinget sig foruden en ny Silkekjole hver Aar tillige den Fortælling af Hverdags-Historien, som maatte udkomme i dette Aar; et elskende Pars Misforstaaelse er blevet hævet, en ægteskabelig Spænding formildet ved Læsningen af en saadan Novelle [4]

Også om Blichers noveller gælder det, at de har en nær tilknytning til underholdningslitteraturen. En ikke ringe del af dem regnes uden videre for at tilhøre denne kategori, og selv nogle af de bedste, som f.eks. *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog*, blev offentliggjort i et underholdningsmagasin.

Det er således kun tøvende skridt, prosaen tager i 20'erne. Og at det netop er novellerne, der kommer først, kan man se som en bekræftelse herpå. Novellerne kunne lanceres forsigtigt, idet de kunne placeres i tidsskrifter, så forfatterne kunne få en fornemmelse af deres evne til at slå an hos publikum, før der blev taget skridt til en egentlig selvstændig udgivelse.

Det vil således næppe være helt ved siden af at se novellernes fremkomst i 20'erne som en forberedelse til romanens gennembrud i det følgende tiår. *Sådan* fungerede det inden for det enkelte forfatterskab: fru Gyllembourg begynder med regulære noveller, men udvider efterhånden sit stof så betragteligt, at hendes fortællinger stærkt nærmer sig til at være romaner (*Een i Alle* og *To Tidsaldr* er utvivlsomt romaner) og en enkelt af Blichers fortællinger (*Fjorten Dage i Jylland*) er også snarest en roman.

Og sådan fungerede det også inden for perioden som hele. Med noveller-nes nære hverdagsrealisme gødes jordbunden for samtidsromanen i 30rne.

Også på anden vis forberedes 30rnes gennembrud for romanen. Det sker gennem den Walter Scott-påvirkning, der gør sig gældende i 20rnes litteratur. Poul Møllers vej til samtidsskildringen i den ufuldendte *En dansk Students Eventyr* (der ikke kom på tryk før i den posthume udgave af P.M.s skrifter!) gik om ad forsøg i den scottske maner, og ved indgangen til 30rne tumler H.C. Andersen med planer om en scottinspireret roman, hvoraf et fragment er bevaret under titlen *Christian den Andens Dverg*.

Ingen af disse tilløb har nogen betydning for romangenren. Det har derimod Ingemanns romaner, der i det væsentligste hører hjemme i 20rne og er det mest betydningsfulde resultat af scottreceptionen i Danmark.

Ingemanns romaner har deres store betydning i denne sammenhæng bl.a. ved, at de slår bro fra finlitteraturen til den masselæste litteratur. Deres succes har givetvis virket som et bevis på, at den kunstnerisk lødige roman havde muligheder i sig.

Sammen med de andre nævnte tilløb er Ingemanns romaner med til at gøde jordbunden for 1830rnes fremstød inden for romangenren. I 20rne fik Ingemann ikke noget umiddelbart følge. (Hauchs romaner kom først i 30rne). Dertil kommer, at Ingemanns romaner som genremanifestationer betragtet ikke uden videre kan siges at være fuldgyldige udtryk for en vilje til at skrive romaner. De mangler totalt den individualisme (eller for den sags skyld individualisering, f.eks. i persontegning, beskrivelse, stil), der er et væsentligt element i romangenren, som den udviklede sig i sin gennemslagsperiode først i England, siden på kontinentet.

Det har været Ingemann helt bevidst. I sin foretale til *Prinds Otto af Danmark* (dateret Sorø, den 30te November 1834) fremhæver han, at det for ham har drejet sig om begivenhedernes poesi lige så meget som karakterernes. Dette træk understøtter en iagttagelse, man kan gøre angående hans romanserie som hele: Den er mere et stort nationalt *epos* end en række romaner. Bøgerne udgør tilsammen et cyklisk hele, og henh. begyndelse og slutning, *Valdemar den Store og hans Mænd* (1824) og *Dronning Margrethe* (1836), understreger også formalt tendensen mod *epos*'et, en tendens, der klart udspringer af Ingemanns romantiske syn på menneskelivet i tiderne som »et sig stedse udviklende Epos« (foretalen til *Prinds Otto af Danmark*).

Nok kan Ingemanns historiske romaner siges at være det første større fremstød inden for romangenren herhjemme, men intentionen bag dem, den kompositionelle helhed og den formale ramme, de er sat ind i, viser

bort fra romanen.

Med disse iagttagelser over 20rnes prosa er da grunden ryddet for at betragte 30rne som en gennembrudsperiode for romangenren i Danmark.

Det er et sent gennembrud set i forhold til genrens udvikling i England, Tyskland og Frankrig. Nogle af forudsætningerne såvel herfor som for de træk, der er karakteristiske for de tidlige danske romaner, specielt Andersens, vil det da være naturligt at søge i de danske samfundsforhold, som de tegnede sig i 20rne og de nærmestfølgende tiår.

Om forudsætningerne for romanen i almindelighed siger Ian Watt i sin grundlæggende sociologiske og idéhistoriske studie *The Rise of the Novel* [5]:

The novel's serious concern with the daily lives of ordinary people seems to depend upon two important general conditions: the society must value every individual highly enough to consider him the proper subject of its serious literature; and there must be enough variety of belief and action among ordinary people for a detailed account of them to be of interest to other ordinary people, the readers of novels. It is probable that neither of these conditions for the existence of the novel [were?] obtained very widely until fairly recently, because they both depend on the rise of a society [det kapitalistiske samfund] characterised by that vast complex of interdependent factors denoted by the term »individualism«

(s. 60).

Ian Watts bemærkninger giver grundlag for at forstå, hvorfor romanen – også i Danmark – først langt senere bliver den helt dominerende genre. Det sker herhjemme fra og med 1880erne. Men de giver også et udgangspunkt for en undersøgelse af, hvorfor 1830rne blev genrens gennembrudsperiode.

2.

Den individualisme, som Ian Watt gør til en forudsætning for romanens opståen, kan for den nyere histories vedkommende spores tilbage til renæssancen og reformationen. De nye videnskaber sætter iagttagelse og ræsonnement (kategorier, der er knyttet til det enkelte individ) i centrum i stedet for gammel systemtro, og Luther sætter troen (det enkelte menneskes forholdsmåde) i stedet for kirken, stiller mennesket umiddelbart ansigt til ansigt med Gud. Samtidig er de middelalderlige selvforsynende samfundsenheder (der tilsammen udgør det feudale samfund) så småt

ved at ændre karakter i en begyndende udvikling frem mod nye, mere opdelte produktionsformer.

Som livsførelse bliver individualismen først en betydningsfuld faktor, da et økonomisk ekspansivt borgerskab i det 18. århundrede er ved at tiltage sig en dominerende stilling i samfundet.

Herhjemme bliver denne udvikling både fremmet og hæmmet af enevælden. Konge, gejstlighed og borgerskab havde omkring midten af det 17. århundrede en fælles interesse i at få sat adelen på plads. De forrige århundreder havde opvist ét langt tovtækkeri mellem kongemagten og den selvrådige adel. Nu stod adelen i en svækket position, og kongen var økonomisk i gæld til borgerskabet. Statskuppet i 1660, hvor kongen først fik arveret til tronen, siden diktatorisk myndighed, beroede på en alliance mellem det velstående borgerskab og gejstligheden på den ene side og kongen på den anden side.

Dansk kultur og historie op til grundloven af 1849 må ses i lyset af denne alliance. Kongen var ikke først og fremmest adelens konge, han var i en vis forstand borgerskabets konge. Men dette borgerskab, som havde hjulpet kongen til at få arveret til tronen, blev hurtigt holdt i ave gennem oprettelsen af den enevældige statsform. Borgeren følte loyalitet over for *sin* konge, og enevælden sørgede for, at loyaliteten omsattes i absolut lydighed. Samtidig inddroges borgerskabet på forskellig vis i den nye statsform. Kongen løftede driftige borgermænd op til adelsrang, endda rang forud for den gamle adel. Der skabtes et nyt rangsystem med grever og baroner, et rangsystem, som borgeren havde muligheder for at kvalificere sig indenfor. Borgerskabets fremvækst kommer da i al væsentligt ikke til at ytre sig oppositionelt til de etablerede magtstrukturer, men kanaliseres ind i systemet.

Med den nye adel skabtes der en stærkt hierarkisk struktur i samfundet. I begyndelsen var hierarkiet nok udtryk for en dynamik (barokkens digtere kaldte det for lykken eller skæbnen og kunne ikke noksom undre sig over dens omskiftelser: den ene dag var et menneske i uanselighed, den næste dag løftet til storhed og ære for siden at styrtes ned i mørket). Men én gang etableret stivnede hierarkiet og blev sammen med enevælden til en spændetrøje for det op gennem 1700-tallet stadigt ekspanderende borgerskab.

Det gav anledning til dannelsen af en begyndende politisk offentlighed i 1790ernes klubber, men denne offentlighed blev undertrykt gennem censur og landsforvisning af dens talsmænd (P.A. Heiberg og Malthe Conrad Bruun). Dertil kom så den langstrakte nationale krise i napoleontiden, begyndende med slaget på Rheden og kulminerende med statsbankerotten og tabet af Norge. Truslen mod nationens beståen kaldte til

samling omkring det nationale og ikke mindst omkring den enevældige konges person. Frederik VI blev sin tid ud, dvs. til 1839, et symbol på Danmarks overleven som nation. Han blev landsfaderen, elsket, men med tiden også betragtet med stigende utålmodighed. Hans person blev et bolværk omkring enevælden på et tidspunkt, hvor den var ved at være ude af trit med den samfundsmæssige udvikling.

Det kunne endnu gå gnidningsfrit i 1820'erne, hvor samfundslivet kørte på svagt blus i Danmark, forårsaget af den økonomiske krise. Kornpriserne havde været stærkt faldende og nåede bunden i 1824. Først i 1828 lysnede det for det danske landbrug. Det år ændredes den engelske kornlov, så at Englands hidtidige importforbud erstattedes af en glidende toldskala, som danske eksportører kunne drage fordel af [6]. Den engelske kornlov ophævedes helt i 1846. Fra slutningen af 20'erne til sidst i 70'erne fordobledes prisen på korn, og priserne på husdyrprodukter steg endnu mere [7]. Den kraftige vækst i landbrugseksporten betyder, at samfundsstrukturen undergår en forandring. Resterne af den feudale organisationsform opløses, da landbruget mere og mere lægges an på at producere for markedet, både hjemlandets og de fremmede industrilandes. Samtidig ophører den ene hjemmeproduktion efter den anden, og landboerne går over til at aftage håndværkets og industriens varer. Arbejdsdelingen holder sit indtog, i første omgang som en arbejdsdeling mellem land og by og mellem dansk landbrug og udenlandsk (især engelsk) industri [8].

Kriseårene i 1820'erne følte også kulturelt og politisk som en periode, hvor alt stod stille. Et malende billede af tiden er givet af en af de yngre iagttagere, komedieforfatteren og teaterhistorikeren Thomas Overskou:

Fra 1817, da Krigens haardeste Følger nogenlunde vare forvundne og Folket, udmattet af den lange Spænding og Kamp, begyndte at komme til Ro, blev Samfundslivet en Vegeteren; der foregik ikke noget Usædvanligt eller Stort, som kunde vække Almeenheten til kraftig Livlighed og Opsving: uden at være synderlig tilfreds med Forholdene, tog man i behagelig Følelse af den tilbagevendende Fred og Sikkerhed, Tiderne som de vare og fornøiede sig med det Hverdagslige saaledes som man bedst kunde [...]

Hos Almeenheten sporedes ikke endnu mindste Attraa efter at opnaae mere end Forbedring af den personlige Velvære; Ønsket om større statsborgerlig Frihed var slet ikke til. Taltes der om politiske Partier, da var det Udlandets; her fandtes ingen. Man havde med stor Deeltagelse fulgt Grækernes Frihedskamp, og der politiseredes meget i de mange Klubber og paa offentlige Steder om Ruslands Krig med Tyrkiet, Dom Miguels Usurpation og Tyrannie i Portugal og Ministeriet Polignacs formede Anslag imod det franske Charte; men det var langt fra, at der af Fornøielsen ved

at høre, hvorledes i andre Lande Undersaatterne reiste sig imod deres Regjeringers Vilkaarligheder, opstod Ønsker om at modsætte sig dem, som man hertillands fandt sig misfornøiet med. Folkets Masse, navnlig Eiendomsbesiddere og Familiefædre omtalte tværtimod altid den Lykke, at Urolighederne vare af den Art, at Danmark ikke kunde blive indviklet i dem, og at, hvordan det end gik, Kongemagten her var saa grundfæstet, at man ikke hos os skulde ængstes for at see Liv og Gods satte paa Spil ved revolutionaire Foretagender, men kunde, under dens Overholdelse af Fred og Orden, leve trygt og samdrægtigt [...] Kongeloven stod for Alle, som en, selv fra Regentens Side, uomstødelig Hindring for enhver Indskrænkning af Enevoldsmagten. For Mangfoldige var tillige en fri Forfatning endogsaa Noget, der i det mindste i Danmark, kunde have saa fordærlig Indflydelse paa Folkets enige Samliv, at man maatte være glad over, at Kongen var ved Loven forbudet at give den [...] Om Byskandaler, personlige Forurettelser og Ulykkestilfælde hørte man nok et stærkt offentligt Skraal, og »Politievennen« var det meest læste, omtalte og frygtede Blad, selv i høie Embedsmænds og fornemme Borgeres Huse; men til at der om almeenvigtige Gjenstande dannede sig en offentlig Mening kom det aldrig [...] Adskillelsen mellem Stænderne var endnu saa stor, at Foreninger i national Aand slet ikke vare tænkelige; de høie Embedsmænd bleve betragtede med en Ærefrygt, som om de stode langt over Samfundet, hvilket overhovedet kun var til som sluttede Kredse, der dannede sig efter Rang, Stand og særlige Sympathier, hvorfor Omgangen, selv i mange af de bedste Selskaber, meget savnede Urbanitet og Frihed. Kun i een Følelse forenede Høie og Lave, begge Kjøn og alle Aldre sig paa det Inderligste: i ærbødig Hengivenhed for Kongen [9].

Nogenlunde samme indtryk af tiden får man gennem en langt senere fremstilling, historikeren P. Munchs [10]. Som årsager til, at tingenes tilstand ændrede sig fra og med slutningen af 20'erne, peger denne på væksten i befolkningstallet (1801 var tallet 925.000, i 1834 var det 1.225.000), koncentrationen omkring hovedstaden med administration og universitet, på den ledende akademikerstand, der udgjorde en letbevægelig gruppe, på bøndernes gærende utilfredshed med herremændenes forrettigheder og ikke mindst på den almindelige økonomiske fremgang [11].

Op gennem 30'erne og 40'erne kommer der initiativer i retning af en økonomisk liberalisering af samfundet. Kravet om fri næring bliver fremsat, men ikke realiseret, 1838 får vi en af de liberaleste toldlove i Europa, Øresundstolden lempes i 40'erne for helt at afløses ved en engangserstatning i 50'erne.

Også industrien begyndte at røre på sig. Erling Olsen nævner i sin økonomihistorie, at der omkring 1855 kom skub i industrien, men henviser til 80'erne som det tidsrum, hvor udviklingen rigtig tager fart [12]. Det

er naturligvis korrekt, men man bør også pege på 30'erne som en periode, hvor der begynder at ske noget inden for dansk industri. Roar Skovmand giver som eksempel i Politikens *Danmarks historie* bd. 11 M.P. Allerup, der i 1836 grundlægger det første jernstøberi på Fyn, en virksomhed, der har bestået helt frem til 1970'ernes krise. En industrivirksomhed som denne var med til at fremme landbrugets vækst. Den fremstillede bl.a. svingplove. I løbet af fire år solgte Allerup 12.000 af dem, så det omkring 1840 var en sjældenhed at træffe hjulplove i brug [13].

Behovet for en økonomisk liberalisering til fremme af den nye udvikling var bl.a. et diskussionsemne i *Industriforeningen*, der oprettedes 1838. Fra samme kreds udgik initiativ til yderligere teknificering af transportmidlerne. Første skridt på vejen havde været ibrugtagelsen af det første dampskib i 1819. Udviklingen på dampskibsområdet gik dog langsomt. Nu kom der anderledes skub i transportmidlernes udvikling, da man i 1847 kunne indvie den første jernbanestrækning, den mellem København og Roskilde. Efterhånden som disse transportmidler udvikledes, øgedes afsætningsmulighederne. Samfundet styrede usvigeligt sikkert hen mod at være et konkurrencesamfund.

Denne omlægning af samfundet betød også, at pengene, kapitalen kom til at spille en større og større rolle. Det afspejles bl.a. i, at der efterhånden oprettes banker med egentlig udlånsvirksomhed for øje. Den første af slagsen var Fyens Discontokasse, der oprettedes 1846. I 50'erne fulgte flere efter.

Det var ikke for at imødegå denne udvikling, Frederik VI indførte en liberalisering af statsformen: stænderforsamlingerne, om hvilke der udstedtes anordning 1831, men som først realiseredes 1834. Det skete under pres fra Det tyske Forbund, som Holsten ved fredsslutningen 1814 var blevet optaget i, samtidig med at det fik lov til fortsat at høre sammen med Danmark. Frederik VI havde dengang måttet love at give Holsten en stænderforfatning, og det var det løfte, han nu blev presset til at holde [14]. Tovtrækkerierne omkring stænderforfatningen er således lige så meget et varsel om de kommende konflikter og krige omkring Slesvig-Holsten, som de er et vidnesbyrd om samfundets liberalisering. Det liberale og det nationale spørgsmål var dømt til at skulle flettes sammen.

Forhandlingerne om stænderforsamlingerne viser, at samdrægtighedens tid, som Overskou ironisk skildrede den, var forbi. Samfundet fremstod klarere og klarere som opdelt i interessegrupper. Bag kongen stod det gamle loyale embedsborgerskab. Men i kampen om repræsentation i stænderforsamlingerne tegnede sig tydeligst to grupperinger: på den ene side kapitalbesiddere og intelligens (dvs. det akademiske borgerskab), på den anden side grundejere. I det endelige forslag sejrede de

konservative kræfter: grundejendommen blev det afgørende. Kapitalbesidderne blev kun repræsenteret, såfremt de også var grundejere. Bag denne afgørelse lå den opfattelse, at man for at være national og loyal måtte være grundejer. Den letbevægelige, hurtigt skabte og hurtigt tabte kapital så man endnu på med mistro.

Med tendensen i forordningen om stænderforsamlingerne var vejen stukket ud for de liberale kræfter. De måtte nu samle sig om at skaffe indflydelse til »de dannede« (det akademiske borgerskab) og de besiddende (kapitalejerne).

Selve indførelsen af stænderforsamlingerne betød, at der nu var skabt et forum for offentlig debat, en debat om politiske emner. Denne debat fik sig endnu en platform, journalistikken. Her må især nævnes det liberale blad *Fædrelandet*, der begyndte at udkomme september 1834, redigeret af nationaløkonomen C.N. David. Fremvæksten af en offentlig opinion kanaliseret gennem aviserne førte til en række konfrontationer med censuren, kulminerende med *Corsarens* kapertogter under skiftende »ansvarlige« redaktører.

Om den ændrede situation kan Overskou igen berette:

Paa nogle Aar var i Folkestemningen foregaaet en mærkelig Forandring [...] Allerede det, at der vilde blive valgt Repræsentanter gav Folket Følelse af, at der endelig var indrømmet det en Villie, og der viste sig levende Bevægelse af Lyst til ogsaa at lade den komme til Yttring og at faae dens Berettigelse udvidet. De aarlige Maifester bidroge kraftigt dertil. Selv Almuen læste Talerne med stor Begjærlighed, og naar Folket opfordredes til at gjøre sig Gaven værdig, ved, i Frihedens Aand, at medvirke til sit Fædrelands Held, antog den for afgjort, at Folket i Grunden havde det, i hvis Aand det skulde arbejde [...] Man hørte hidtil ukjendte Yttringer om, at der maatte drives paa Offentlighed i Finantserne og Forholdsregler til at sætte Grændser for Autoriteternes, især det ilde lidte Polities, Vilkaarlighed, om at man imod Vilkaarligheden kun dristigt skulde hævde hvad man begyndte at kalde sin Ret [...] Dagspressens dristige Kamp imod Autoriteterne, for at overholde sin Ret til dens yderste Grændse, banede den hurtigt en saa dyb og vid Indflydelse paa Almeenheden, som den ikke igjennem mange Aar vilde have faaet ved den kraftigste Virksomhed uden Modstand; alle Stænder kastede sig over de sidstudkomne Blade, for at følge en begyndt Strid eller see, om der ikke var et nyt Stridsømne: Folket begreb nu først ret Pressens Magt og fik Lyst til selv at vise Magt [15].

Så vist som romanen i sit historiske udspring er tæt forbundet med en interesse for den konkrete virkelighed i dens problemfyldte kompleksitet og for individet, kan det da slås fast, at der med de beskrevne ændringer i samfundslivet og med fremkomsten af en diskuterende offentlighed nu i 1830'erne var en baggrund for etableringen af romangenren som fuldgældig og central udtryksform.

Denne udvikling er også på vej med Andersens, Baggers, Bernhards (og Hauchs [16]) romaner. Alligevel skal vi helt frem til 80'erne, før romanen for alvor har bidt sig fast. Det hænger naturligvis sammen med, at den udvikling i kultur og samfund, der her er skitseret, endnu i 30'erne kun er på et indledende stade, mens den slår fuldt igennem i sidste halvdel af århundredet.

Men også andre faktorer spiller ind: for det første, at romanen var en genre, som man endnu anså med nogen skepsis, fordi den i lang tid havde været de lavere samfundslags yndlingsgenre.

Endnu i 1848 i cyklus'en »Digtekunsten« må Oehlenschläger i sit digt om »Romanen« forsvare denne genre og gøre det med romantisk henvisning til den frihed, genren giver sin dyrker. Men før han kan komme så vidt, må han tage de indvendinger i øjesyn, som skriver sig fra genrens lange tradition som underholdningslektüre:

*Forældre vil om den tid Intet høre,
Fordi den deres Døttre skal forføre;
Men gamle Moer, som sidder hist i Krogen,
Forvexler ofte den med Bønnebogen.*

*Og Mængden grumme gierne den vil eie:
I Hylde hist, hvor Bøger faaes til Leie,
Du finder den; fra Ryggen flaaet er Skindet,
Forrevet, halvfortært er næsten Bindet [17].*

De udenlandske forbilleder (bl.a. Goethe) havde for længst givet romanen en placering som en fuldt lødig udtryksform, ja endda som den genre, der fyldigst udtrykte tidens menneskebillede og problemer. I dannelsesromanens skikkelse havde genren vundet sit ærgerrigste udtryk. Det kan være én blandt flere grunde til, at det netop var den romanform, Andersen valgte til sin første, meget ambitiøse roman.

Trods dannelsesromanens uomtvistelige ry i samtiden skal man dog næppe se bort fra romanens tilhørsforhold til underholdningslitteraturen

som en sandsynlig grund til, at den var så relativt længe om at vinde fuld anerkendelse som kunstnerisk udtryksform.

På den anden side kan det selvsamme forhold også have fremmet interessen for genren. Nu, hvor forfatterne i stigende grad etablerede sig som »frie skribenter« og derfor skulle tjene penge på deres produkter, var det fristende at forsøge sig med den genre, som var den mest læste. Det så meget mere netop i 30'erne, hvor et stadig større læsende publikum begærligt rakte ud efter den strøm af romaner, som den nye hurtigpresse spydede ud [18].

4.

Den anden ting, der kan have været medvirkende til at forsinke romanens gennemslag i Danmark, er teatrets dominerende position inden for kulturelivet. Læser man Overskous teaterhistorie, får man ganske vist det indtryk, at det både i 20'erne og 30'erne var den rene ynk med Det kgl. Teater, specielt med dets publikum. Men det er en kendsgerning, at teatret var helt centralt placeret i digternes interessefelt. Man kappedes om at erobre den kongelige scene, som i øvrigt var den eneste i hovedstaden. H.C. Andersens lange kamp for at vinde fodfæste på Det kgl. Teater er i så henseende et lærerigt eksempel. Selv udprægede prosaister som fru Gyllembourg og Goldschmidt forsøgte sig også med at skrive stykker til teatret. Fra den sidstnævnte har vi et direkte vidnesbyrd om den betydning, han – og flere med ham – tillagde teatret. Det står at læse i hans *Livs Erindringer og Resultater*

Et Menneske skylder at bringe et Takoffer for hver god Ting, der findes i det Samfund, hvor han fødes. Det vilde være vanskeligt at nævne dem allesammen; thi deri bestaar netop Samfundsbetydningen, at de ere i Luften, kunne blæse ham imøde paa Gaden – tilligemed onde Ting, unægtelig – men ogsaa staa som faste Anstalter. En saadan god Ting er eller var det kgl. Theater. Ganske vist er Theatret ikke »Livsens Træ midt i Haven«; det er det æsthetiske Livs Palads midt i Virkeligheden, og det er vanskeligt at angive nøjagtigt Forholdet, hvori det staa til Livet og dets Sandhed. Det byder Indbildningskraften og Følelsen Aktion til Erstatning for vor Længsel efter Handling, Bedrift; det giver os Verdenskundskab paa anden Haand; det Skjønne og Ophøjede, som det samler inden- og udenlandsfra, bliver til Stemninger, som Nogle ville stræbe at forarbejde til personlig Brug. Andre maaske benytte til Pynt. Men er der noget Usikkert i Alt dette som overhoved i det Æsthetiske, saa havde eller har vort nationale Theater paa Grund af historiske Forhold den bestemte skønne og gode Egenskab: at vække Respekt [min frem-

hævelse]. *Man kommer i godt Selskab – jeg mener ikke netop de Levendes, men de Dødes. Fra Pyramiderne saa, ifølge Napoleon Bonapartes Proklamation, fire Aartusinder ned paa de franske Soldater; det er ikke saa stort paa Kongens Nytorv; men idet vi træde ind, ser en Fortid ned paa os, er tilstede i Sindene, præger dem paa en Maade, der kan kaldes højtidelig, med Fornemmelsen af, at for den, der vil, ere Aand og Poesi sande Magter i Tilværelsen* [19].

Det væsentlige i Goldschmidts udtalelse er dels dette, at han giver udtryk for, at teatret havde en central position i kulturlivet, at det så at sige var indbegrebet af eller garanten for »Aand og Poesi«, en kunstens højborg, dels at han fremhæver teatrets myndighed som dannelsesinstitution, dette, at det skaber »Respekt.«

Her ligger han helt på linje med Johan Ludvig Heiberg, der i 1840, altså før han selv fik ansvar for teatrets ledelse, skrev en serie artikler i *Fædrelandet*. De står samlet at læse under titlen »Om Theatret« i 6. bind af de *Prosaiske Skrifter* (1861). Her slår Heiberg til lyd for en række reformer inden for Det kgl. Teater. Disse skal ikke beskæftige os her, kun hans grundlæggende syn på teatrets funktion og betydning. Det er hans opfattelse, at der nok er meget at udsætte på publikum, men at det, der først af alt skal reformeres, er ledelsen. Teatrets ledelse skal ud fra sin kunstneriske og administrative autoritet præge og danne publikum, opdrage det. Det progressive i Heibergs synspunkt er naturligvis hans hævde af den *kunstneriske* autoritets nødvendighed over for det forfald, der skyldtes, at kongen lod teatret lede af en hofmand. Heibergs reformkrav er på en måde en markering af det dannede borgerskabs holdning over for den nye konges (Christian VIIIs) fortsættelse af enevælden.

Men i lyset af Heibergs senere konservative ledelse af teatret kan man nok forsvare bag om det progressive synspunkt at se ideologiske strukturer, der gør, at hans teatersyn trods alt *netop* hører hjemme i enevælden: den centrale ledelse, autoritetsudøvelsen, den opdragende, prægende holdning over for publikum. Hans artikel kan læses som et reformforslag *inden for* enevældens rammer trods alt. Det skinner meget tydeligt igen i følgende citat, der ligefrem rummer en opfordring til magthaverne om at forstå teatrets betydning rettelig:

med den stigende Cultur har Theatret faaet en langt høiere Betydning end blot at være en Tidsfordriv. Lad ogsaa de fleste Comediegængere betragte det som en saadan, det udøver dog en ganske anden Indflydelse paa dem, selv om de ikke vide af det. Poesie og Kunst ere i vore Tider blevene til virkelige Magter i Staten, og den sceniske Kunst, som den populære af alle, som den, der umiddelbarest henvender sig til den hele store Masse af Folket, er et uhyre Drivhjul i en oplyst Regjerings Haand; thi saavidt

er man dog nu kommen, at Folkets Smag ikke længere betragtes som adskilt fra dets Moralitet og politiske Dannelse; den ene af disse modificerer væsentligen den anden; Theatret er i vore Tider og i store folkerige Stæder en ligesaa vigtig Gjenstand for Regjeringens Opmærksomhed som Underviisningsvæsenet
(s. 181-82).

Heibergs ord kan vendes i hvad retning det skal være. De kan forstås, så de falder sammen med tidens liberale bevægelse: Teatret som et vigtigt led i den nye offentlighed, et sted, hvor folket vågner til bevidsthed om sig selv, eller: teatret som et kulturelt aftryk af den eksisterende statsform, in casu enevælden.

Det, der er af betydning her, er ikke, om Heibergs meninger var konservative eller i pagt med tidens nye tanker. Det afgørende er, at der i hans syn på teatret ligger en forestilling om, at det står i et tæt forhold til det politiske liv, at det som en central magt i staten samler dennes kræfter i sig.

Det er denne forestilling, der her kan give en forklaring på, hvorfor teatret helt op til enevældens sidste år vedbliver at være en central faktor i det litterære liv og som sådan er med til at sinke romanens gennemslag: Teatret var det mest adækvate udtryk for tidens styreform. Alene dets tilforordning til hoffet var i så henseende udtrykksfuld: En hofmand var dets ledende direktør, hoffet havde gratis adgang, kongen understøttede teatret økonomisk, kongefamilien viste sig ofte i sin loge, og den havde i øvrigt krav på at få leveret nyskrevne stykker og festforestillinger ved diverse kongelige mærkedage. Både organisatorisk og rent rumligt var Det kgl. Teater således *repræsentativt*. Det gav i en nøddeskal udtryk for den enevældige stat.

Det var der andre end Heiberg, der havde blik for, nemlig selve monarken, Christian VIII, der ved sin tiltrædelse gav detaljerede anvisninger på, hvad han ønskede sig af Det kgl. Teater, så det kunne blive »Nationen til Ære og vinde Fremmedes Beundring« [20]. Kongen så klart i teatret muligheden for et samlet udtryk for nationens liv, som det fremgår af Overskous beretning, men så det lige så klart som et hofanliggende.

Også rumligt *udtrykte* teatret den enevældige stat. Det har vi to glimrende belæg for, det ene en episode »fra det virkelige liv«, det andet en episode fra en af H.C. Andersens romaner.

Episoden fra det virkelige liv fortælles af Overskou. I marts 1841 sørgede en grevelig husarofficer for at anstifte en udhysning vendt mod Bournonville. Hele kongefamilien overværede forestillingen:

Neppe var ogsaa Bournonville, da han, staaende paa et Skjold, bares ind i Triumf, kommen tilsyne, førend der hørtet stærk Hyssen og en enkelt Pibe. Publikum gav Bournonville strax Opreisning ved stormende Applaus, men forbittret sprang han ned fra Skjoldet, ilede, til Alles Forbauselse, med Landsen i Haanden henimod den kongelige Loge, bukkede for Kongen og spurgte høit, hvad hans Majestæt befalede, at han skulde gjøre. »Blive ved!« svarede Kongen overrasket. Forestillingen fortsattes derpaa, uden Afbrydelse ved at Urostifterne bleve arresterede [21].

Episoden er sigende i to henseender, dels taget for sig som et plastisk udtryk for den enevældige konges nærvær i teatret, *hans* teater, for kunstens appel til kongemagten og for kongens bud til kunsten, men dels også i henseende til sine følger. Den sene enevælde demonstrerede sin fornemhed ved ikke blot at straffe urostifterne, men også Bournonville for »Tilsidesættelse af [...] Ærbødighed for Kongen« [22] (et synspunkt, som den ellers liberale Overskou gør til sit). Bournonville suspenderedes. Der var grænser for, hvor megen spontan symbolik enevælden kunne gøutere. —

En scene med samme udsagnskraft finder man i Andersens roman *Kun en Spillemand*, hvor Christian er kommet til byen sammen med den skikkelige skipper, Peter Wik, der tager ham med i teatret. Teatret bliver den store kunstneriske åbenbaring for ham, samtidig med, at det træder frem for ham som et aftryk af samfundet, et socialt symbol og et socialt mulighedsfelt. Dèr er fornemme og jævne folk under samme tag, og den kongelige familie er til stede:

Christian følte en sælsom Angst og dog stor Glæde; han var jo i det samme Huus, som Kongen, han behøvede kun at raabe høit, saa maatte Kongen høre det, og vilde vist spørge: »Hvo er det, som raaber?« [23]

Begge de her nævnte scener fremstiller i plastisk skikkelse teatret som enevældens offentlighedsform, en rumlig synliggørelse af det kongestyrede samfund, ligesom det også organisatorisk var et aftryk af dette.

Med denne teatrets repræsentative funktion kan det forstås, at romanens diskursive form kunne have svært ved at etablere sig seriøst som bærende litterær genre inden for den her angivne periode.

Romanen kommer til gennembrud samtidig med, at samfundet bliver om ikke diskursivt, så diskuterende, får en offentlig meningsdannelse og i struktur og livssyn bevæger sig hen mod det, som Ian Watt kaldte »that vast complex of interdependent factors denoted by the term »individualism««.

III: *Totalitet og erfaring*

Grundbegreber i tysk romanæstetik fra Hegel til Lukács

Når det gælder en nærmere bestemmelse af de formende, billeddannende kræfter i den »moderne« roman – dvs. romanen som vi i Danmark kender den fra omkring midten af 1830'erne og i hvert fald frem til den nyorientering, der finder sted i og med den sociale romans brede gennemslag fra slutningen af 1920'erne og frem til 1930'erne – samt af de bevidsthedsformer, denne roman er i stand til at give udtryk for, kan man komme langt ved hjælp af selve den tradition, der her skal gøres til genstand for undersøgelse.

Romanen er, som tidligere fastslået, en genre, der gør sig gældende på et relativt sent tidspunkt i den danske litteratur sammenlignet med, hvordan det forholder sig i tysk og navnlig engelsk litteratur. Inden for »finlitteraturen« bliver den hos os først den dominerende udtryksform i det 19. århundredes sidste halvdel.

Derfor er det heller ikke mærkeligt, at forestillingerne om romanen hos os især er blevet til i nær forbindelse med den realistiske roman. De er dermed præget af realismens krav til romanen, som de bl.a. blev formuleret af Herman Bang i hans programskrift *Realisme og Realister* fra 1879. Den diskussion af romanen, som efter århundredskiftet føres af en række forfattere sideløbende med forsøg på at etablere en ny skrivemåde, et alternativ til den realistiske roman, er derfor naturligt koncentreret omkring størrelser, der var centrale for denne: den analytiske holdning, individualismen og interessen for det psykologiske.

Men ser man nærmere til, vil man opdage, at såvel grundtræk inden for den realistiske doktrin som grundtrækkene i de alternativer, som f.eks. Johs. V. Jensen og Karen Blixen trods al anden uenighed kunne enes om at opstille, er indeholdt i en tradition, som rækker tilbage til romantikken, ja endda også bag om denne, og har haft en afsmittende virkning på en ikke ringe del af de romanteorier og æstetikker, der er skrevet i det 20. århundrede, også dem, der hører ind under den egentlige litteraturvidenskab.

Inden for den her omtalte tradition modstilles en holdning, der søger mod analyse, partikularitet, med en tendens mod universalitet, syntese. Dette er grundbegreberne inden for traditionen. De forbindes hver for sig

med genremæssige udtryksformer, idet det første altid sættes i forbindelse med romanen, mens det sidste er mere konsistent i forestillingen om begrebets indhold end i henføringen til en bestemt genre. Alt efter sammenhængen, det indgår i: om det er en historisk oversigt eller en mere aktuelt-programmatisk begrebsopstilling, relateres tendensen mod universalitet eller syntese til snart det græske epos, snart til myten.

Der er således en bred enighed om, hvad der konstituerer romangenren, mens der er en vis vaklen i den genremæssige stedfæstelse af dens mulige alternativ. Denne vaklen er der dog ingen grund til at hæfte sig særligt ved, da det væsentlige er, at der inden for den her nævnte tradition er en lige så stor enighed om *karakteristikken* af alternativet til romanen som om romanens egne grundtræk.

Ekkoer af denne tradition lyder helt op i Susanne K. Langers Cassirer-inspirerede filosofi og æstetik (*Philosophy in a New Key*, 1942, dansk: *Menneske og symbol*, 1969, og *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, 1953) og i mere eksakt videnskabelig sammenhæng i et af hovedværkerne inden for romanforskningen: Ian Watts *The Rise of the Novel*.

I den sidstnævnte bog, hvor Watt sætter fremkomsten af 1700-tallets roman i tæt forbindelse med borgerskabets fremvækst, det nye publikums krav til litteraturen, arten af dets dannelse og livssyn, bogverdenens kapitalisering etc., tager han i de indledende afsnit det spørgsmål op, om og hvorledes romanen adskiller sig fra tidligere episke former, f.eks. fra det græske epos.

Spørgsmålet besvares i flere tempi. For det første gennem en redegørelse for den filosofiske baggrund for det realisme-begreb, man plejer at knytte til den »nye« roman. Selv om Watt indrømmer, at det er et lidt langt tilløb at tage til 1700-tallets roman, er han i stand til at trække nogle vigtige pointer ud af filosofihistorien. Han modstiller den filosofiske realisme med den i middelalderen og oldtiden fremherskende universalisme. Svarende til den ældre tids universalisme ser han dens forvisning om, at »Nature is essentially complete and unchanging« (s. 14). Som følge heraf kunne forfatterne lige fra den græske og romerske oldtid op til Shakespeare og Milton hente deres »plots« fra mytologien, historien eller fra tidligere litteratur. Den menneskelige erfaring var udtømt i forbillederne.

Stadig med baggrund i det engelske materiale (i Danmark kommer den samme udvikling senere) påpeger Watt, at der fra og med renæssancen er en stigende tendens til at erstatte den fælles overlevering med individuelle eksperimenter. Han ser dette som en af de væsentlige forudsætninger for romanens fremkomst. Derudfra kan han trække linier frem

til dels det krav om originalitet [1], om nyhed i »plottet«, som knyttes til romanen, og som jo ikke gjordes gældende over for epos'et, og dels til den individualisme, som følger med romanen, og som tenderer kraftigt mod det selvbiografiske: den individuelle erfaring bliver højeste instans.

Som en opsummering af dette kan han modstille person og miljø i henholdsvis romanen og epos'et:

the plot [i romanen] had to be acted out by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention
(s. 15).

Klassiciteten udtrykker sig i universalier, moderniteten i det enkeltstående.

Den samme modstilling får et nuanceret udtryk hen mod slutningen af Watts indledende redegørelse. Her inddrages både erkendelsesteori, almindeligt livssyn og samfundsrelationer i afvejningen af den modernitet, der er romanens underlag, over for tidligere kulturer og deres litterære udtryk:

just as there is a basic congruity between the nonrealist nature of the literary forms of the Greeks, their intensely social, or civic, moral outlook, and their philosophical preference for the universal, so the modern novel is closely allied on the one hand to the realist epistemology of the modern period, and on the other to the individualism of its social structure. In the literary, the philosophical and the social spheres alike the classical focus on the ideal, the universal and the corporate has shifted completely, and the modern field of vision is mainly occupied by the discrete particular, the directly apprehended sensum, and the autonomous individual
(s. 62).

Denne dels idéhistoriske, dels sociologiske udredning af de begreber, der her, med henblik på romanen, skal forfølges videre, står ikke i modsætning til den tidligere spekulative æstetik, men kompletterer denne med konkrete observationer. Modstillingen af det klassiske og det moderne, af syntese og analyse, universelt og partikulært, type og individ, forbillede og sanseiagttagelse er alt sammen indeholdt i en tænkning over romanen, som i tysk æstetik kan følges fra Hegel over Friedrich Theodor Vischer og op til den unge Georg Lukács. Denne tradition har helt og fuldt udfoldet de begreber, som også kendes i det 19. århundredes Danmark, men der kun sjældent sættes i direkte forbindelse med romanen, men som digtere i 'et 20. århundredes danske litteratur har taget til sig i deres opgør med

den realistiske roman og i deres søgen mod myten som alternativ litterær udtryksform.

Her, hvor vi står foran studiet af en række romaner, der som Andersens i høj grad må siges at indlede den »moderne« roman i Danmark, må det være en opgave at søge at forbinde disse med de forestillinger om romanen, som er blevet gjort gældende gennem mere end et århundrede, og som derfor, uanset om Andersen har kendt til dem eller ej, må siges at være det miljø, den tidlige roman skrives ind i. Dette så meget mere som det her har kunnet påvises, at disse begreber også har gyldighed i en sociologisk sammenhæng, dvs. modsvarer udviklingstendensen i det samfund, som danner basis for romanens fremkomst.

Udgangspunktet for den tyske tradition, der skal skitseres her, har været Hegels æstetik. Det er den, både Vischer og Lukács bygger videre på. Men Hegel er i sig selv ikke nogen begynden forfra, fra intet, som Kierkegaard ville sige [2], men må snarere ses som en fuldender, en, der i sit system optager hele det brede spektrum af synspunkter, som mindre og større ånder allerede havde fremsat. I sin efterskrift til en nyere udgave af Hegels æstetik [3] gennemgår Lukács nogle hovedtræk af idealistisk æstetik fra Kant over romantikken til Solger og siger: »Die Ästhetik Hegels ist eine enzyklopädische kritische Zusammenfassung all dieser Tendenzen« (II, 593).

At tage sit udgangspunkt i Hegel var derfor ikke for den efterfølgende æstetik (og er det heller ikke for denne fremstilling) ensbetydende med at begynde et vilkårligt sted. Hegel danner tværtimod den bredest tænkelige platform for det følgende, idet hans tanker på væsentlige punkter stemmer overens med tidens.

Alligevel – eller måske netop derfor – kan det være af interesse at kaste et blik bag om Hegel til et par af de tidligere teoretikere.

Noget af det mest avancerede, der overhovedet er blevet yttret om romanen, kom frem allerede i 1770, før Tyskland med *Werther* fik sin første betydelige roman af moderne tilsnit. Leipziger-professoren Christian Garve (1742-98) gjorde sig i 1770'erne kendt med oversættelser fra engelsk af moralfilosofiske og kunstfilosofiske skrifter. Heraf kan man formodentlig forklare sig, at han, allerede før Tyskland får sin egen moderne (både engelsk- og franskinspirerede) romanlitteratur, er i stand til med forbavsende sikkerhed at tage temperaturen på den nye genre.

Det sker i en artikel fra 1770 med den i vor sammenhæng så sigende titel: »Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neueren Schriftsteller, insbesondere der Dichter« [4].

Allerede her findes de modsætninger opstillet, som indeholdes i begre-

berne syntese og analyse. Men derudover gør Garve det, at han sætter disse modsætninger i forhold til det da eksisterende samfund. Hvad han ser omkring sig, er det stænderdelte samfund, hvor borgerskabet er både litterært produktivt og receptivt, men fremmed for de øvrige stænders liv og fremmedgjort i forhold til håndens arbejde. Han opkaster da det spørgsmål: »Unsre Schauspiele, unsre Romanen, warum sind sie uns itzt so reizend, oder vielmehr so nothwendig geworden?« og svarer: »Zum Theil desswegen, weil sie uns in die menschliche Gesellschaft wieder versetzen, von der wir gewissermassen ausgeschlossen sind« (10/136). Sådan at forstå, at romanen viser os mennesker af alle slags stænder, som vi (dvs. borgeren) ellers ikke har kendskab til. Romanen viser os de store i samfundet og fortæller os, at de ligner os og er mere menneskelige, end vi tror, når vi iagttager deres magtpositioner udefra. Og den viser os i de laveste klasser en natur, som vi plejer at finde behag i hos os selv. Den skaffer (i fiktionen) borgeren indpas i overklassens verden, som han nu ellers er lukket ude fra. Og den giver ham et kendskab til underklassen, som han selv i sit hovmod og sin stræben opad har udelukket sig fra at skaffe sig.

Romanens funktion i det moderne samfund er da ifølge Garve for borgerskabet at være et (fiktivt) bindeled i en opsplittet virkelighed, nærmere betegnet det stænderdelte samfund.

Men netop på grund af at borgerskabet i sin opadstræben har kappet forbindelsen til de lavere klasser, og fordi det moderne samfund i takt med denne udvikling i stigende grad bygger på en deling mellem håndens og åndens arbejde, er romanen ude af stand til at formidle den helhed, som i det samfundsmæssige er gået tabt. Romanen kan ikke, som det græske epos, beskrive håndens arbejde:

Heute zu Tage ist der Dichter in allem was zu den Arbeiten der niedern Klassen gehört, unwissend; und der Leser in Absicht derselben ekel. Der eine ist nicht im Stande sie zu beschreiben, und der andre hat kein Interesse sie kennen zu lernen (193/138).

Over for dette skarpe og kritiske billede af det samtidige samfund og af romanens funktion heri (og hvor meget af det har ikke gyldighed selv i dag?) stiller Garve karakteristikken af det græske samfund og dets litteratur. Forholdene her nærmer sig begrebet syntese: Konvention og fordomme havde ikke sat skel i samfundet, hvor kundskaber, opdragelsesnormer og sprog var fælles for alle stænder. Som følge heraf kunne en digter spænde over hele naturen og hele samfundet.

Inden for selve digtningen iagttager Garve også forskelle mellem den

gamle og den nye litteratur, forskelle, som direkte kan føres hen under begreberne syntese og analyse. Det gælder modsætningen mellem den klassiske litteraturs helhedsbeskrivelser af mennesker og handlinger, dette, at den giver et totalbillede uden nuancer, ofte kun et billede af sindsstemningens eller handlingens ydre udtryk, og på den anden side den »moderne« litteraturs opløsning af følelsen, skildring af det sammensatte og facetterede, af »der Mechanismus nach welchem die Seele bey ihren Operationen verfährt, die Triebwerke und die Gesetze ihrer Bewegungen« (190/137), af handlingens indre, det skjulte.

Med disse begreber er vi ganske nær ved forestillingen om »det interessante«, en kategori, der er central ikke blot for Andersens romaner, men for hele hans samtid (specielt i tiden fra slutningen af 1820'erne og ind i 40'erne) og som Heiberg teoretiserede over i sin anmeldelse af Oehlen-schlägers *Dina* [5].

Det kan være værd at tage med her, at Garve i modsætning til roman-sociologen Ian Watt ikke ser tendensen mod den originale skildring, mod analysen af detaljerne som en virkning af en almen individualisering, men opfatter den som individets reaktion på det moderne samfund, der ikke tillader det at begynde forfra med enkle, usammensatte iagttagelser, men hvor individet allerede ved dets indtræden i samfundet får overrakt summen af de forrige generationers viden som noget, det under-vises i *for at* kunne begynde, hvilket da må betyde: at vikle nøglet af overleveringer ud fra hinanden og gøre sine erfaringer i og med denne kritiske proces.

De to synspunkter udelukker imidlertid ikke hinanden. De kan arbej-des sammen til et billede af et opsplittet samfund, hvor romanen får en væsentlig funktion som borgerskabets epos, dets litterære forsøg på at fastholde den enhed, der er gået tabt. Men Garve viser samtidig skarpt, at romanens kunst og psykologi gennem den analytiske grundholdning til fulde demonstrerer, at den umiddelbart givne helhed ikke foreligger.

Hvis vi stadig holder blikket fæstnet ved romanteorien før Hegel, bliver det klart, at visse af Garves forestillinger, navnlig dem der angår selve litteraturens karakteristika, ikke er nogen, han står ene med. Friedrich von Blanckenburg (1744-96) skrev i 1774 sit store essay *Versuch über den Roman*, et essay, som i 1960'ernes vældige opsving i interessen for roman-teori blev fremdraget af glemselen og genudgivet i et faksimiletryk af Eberhard Lämmert, selv én af den nyere fortælleteoris fremmeste repræ-sentanter [6].

Her genfindes modstillingen af roman og epos. De to genrer ser Blan-ckenburg som adskilt af tid og tænkemåde. Epos'et er samlet om det fælles, det repræsentative, det, som her og også hos senere teoretikere

kaldes for »die Tat«, dåden. Romanen derimod, og her har Blanckenburg bl.a. Wielands *Agathon* og Fieldings *Tom Jones* for øje, gengiver handlinger, som først og fremmest skal belyse *mennesket*. Heri ligger dels en understregning af romanens individualisme, men samtidig også tanker om romanen som et billede af den rene menneskelighed og vejen til at opnå den (XV-XVI/145). Altså i kim en slags teori om dannelsesromanen.

Denne eksklusive interesse for mennesket fører videre til et krav om sandhed og virkelighed i fremstillingen, om fordybelse i det indre, i psykologien. Romandigterens opgave er at vise årsag og virkning.

Selv om Blanckenburg således i det væsentlige opfatter romanen på samme måde som Garve og andre senere med ham og også i det store og hele har samme idé om, hvordan alternativet (her epos'et) ser ud, er han betydeligt mere indstillet på accept af den nye genre end Garve. Han opfatter romanen som sin egen tids epos, ser den som en løfterig genre, på ingen måde tidligere episke genrer underlegen.

Det kan kort lede tanken hen på romantikerne, hvis ideer om romanen udgår fra den dannelsesroman (*Wilhelm Meister*), der for Blanckenburg endnu var sød fremtidsmusik.

Romantikerne opererer netop med begreberne syntese og analyse, men er tilbøjelige til at ophøje romanen med dens mulighed for genreblanding og med dens tilsyneladende regelløshed til et paradigme for universal-kunstværket, dvs. at de ikke betoner dens karakter af analyse, men derimod dens præg af det altomfattende. Ser man på de tyske romantiske romaner, vil man også se, at de adskiller sig radikalt fra den roman (*Wilhelm Meister*), som de låner motiver fra, og som de hævder at være inspirerede af. Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* og Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* er blottet for al analyse og psykologisk granskning. De stiler mod myten, deres personer bevæges af anelsen om den skjulte enhed.

Derfor er det begribeligt, at Friedrich Schlegel i et af sine *Athenäum*-fragmenter [7] ser romanen i en kemiens (dvs. forstandens, analysens) tidsalder som selve indbegrebet af det romantiske, af den gevundne enhed. Genreblandingen giver en ny universalitet, som han siger det i sin *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-04) [8].

På én gang lidt mere nuanceret og mere i pagt med traditionen forekommer Schelling, der i sin *Philosophie der Kunst* (skrevet 1802-03) skelner mellem romanens stof, der er partielt, begrænset [9], men hvor fremstillingen, formen, dvs. den neutrale prosa, tenderer mod det universelle. Prosaens brede rytme nærmer sig episk diktion. (Schelling har her *Don Quichote* og navnlig *Wilhelm Meister* i tankerne, hvad der også helt og

holdent præger hans videre refleksioner over hovedpersonens rolle, ironien etc.). »Der Roman soll ein Spiegel der Welt, des Zeitalters wenigstens, seyn, und so zur partiellen Mythologie werden« (676/215). Den partielle mytologi når romanen i kraft netop af sin form. Ud af spaltningen i moderniteten skal den som symbolsk form pege hen mod den tabte enhed.

Fra dette punkt kan Lukács' mere end hundrede år senere romanteori skimtes i horisonten – som et senromantisk værk!

I et kapitel om »Die Auflösung der romantischen Kunstform« – begrebet romantisk betegner her hele den nyere kunst fra og med middelalderen og frem – er det ikke just denne stræben mod enheden, Hegel i sin æstetik [10] har for øje, men derimod netop spaltningen i moderniteten. Den fordybelse i inderligheden, som er karakteristisk for den romantiske kunst, medfører en problematisk eller ligegyldig holdning over for det objektive:

Dieser Gegensatz hat sich im Verlauf der romantischen Kunst dahin entwickelt, dass wir bei dem alleinigen Interesse für die zufällige Äusserlichkeit oder für die gleich zufällige Subjektivität anlangen mussten

(I, 582).

Denne vurdering falder nøje i tråd med allerede nævnte opfattelser af modernitetens dilemma, men den bærer ikke kun fortiden i sig. Lige så fuldt anvendelig er den på den senere realisme, der jo netop splittes op mellem en tilfældig yderverden og en lige så tilfældig subjektivitet [11]. Hegels åndshistoriske konstruktioner har meget præcist indfanget den modernitet, som de kun for en tid skulle have held til at opheve.

Hegels præcision i analysen er betinget af, at han, som Lukács skriver om ham i sit efterord, har historiseret æstetikken grundlæggende kategorier. Hegel har erkendt, »dass der historische Prozess sie [die Kunstgattungen] als die adäquatesten Ausdrücke irgendeines aus konkreten gesellschaftlichen, historischen Situationen herausgewachsenen Lebensgefühls hervorbringt« (II, 609). Derfor er – stadig med Lukács' ord – grundtanken hos Hegel, at hver periode frembringer en eller flere dominerende genrer svarende til periodens historiske situation.

Netop en sådan dominerende genre er for Hegel romanen. Lukács hævder, at Hegel var den første, der erkendte den moderne romans nye genreegenskaber og dens sammenhæng med det borgerlige samfunds kendetegn (smst.). Som ovenfor påvist er det ingenlunde tilfældet. Egentlig kan man ikke påstå, at Hegel bringer ret meget nyt ind i diskussionen om romanen og dens bevidsthedsform. I det store og hele sammenfatter

han synspunkter, der allerede var fremført.

Når Hartmut Steinecke i sin disputats *Romantheorie und Romankritik in Deutschland* fra 1975 kan skrive, at »Hegels Bemerkungen zum Roman sind ohne Zweifel der wichtigste Beitrag zur Romantheorie zwischen Romantik und Realismus« (I, 56), kan han godt have ret i det alligevel, for så vidt som de i tiden spredte, men i strukturen sammenhængende tanker om romanen hos Hegel løftes op og placeres ind i et omfattende æstetisk system [12], og endvidere fordi det er Hegels formuleringer, som senere teoretikere som Vischer og Lukács tager til sig og udbygger.

Hegels tanker om romanen er, som Lukács meget rigtigt har gjort opmærksom på, forbundet med en kortfattet men træfsikker analyse af det samfund, hvis dominerende genre den bliver.

I første del af æstetikken, »Das Kunstschöne oder das Ideal«, giver Hegel i afsnittet »der allgemeine Weltzustand« en kort beskrivelse af den moderne tid, en beskrivelse, der i flere henseender stemmer overens med Garves analyse, men som også går videre end denne og foregriber senere sociologi.

Det er det opsplittede samfund, han giver et billede af. Hvor individet i den heroiske tidsalder var sin egen lovgiver, ikke underkastet ydre instanser, må det i dag se sig underordnet almene overinstanser eller kategorier. Individet er samfundsmæssiggjort, hvad der slår tilbage på dets handlen og tænken og sætter skel mellem subjekt og objekt, mellem handlingen og dens konsekvenser. Samfundet er selv splittet op. Arbejde, erhverv og udøvelse af almene (f.eks. dømmende) funktioner er delt ud på mange enkeltled. Individet handler da ikke længere udelt i arbejdsdelingens verden (jvf. I, 184).

Modstykket til dette er den heroiske tidsalder, som Hegel andetsteds sidestiller med, hvad han kalder »mythische Zeitalter« (I, 189 og 191), et udtryk, der giver resonans ned gennem senere spekulationer over romanen og dens evt. alternativer. Den heroiske tidsalders udtryk er, og det er jo efterhånden en stående observation, epos'et. Også det karakteriseres som vanligt: dets grundtræk er totalitet og objektivitet; det individuelle er organ for det almene, det er den repræsentative »Tat« og ikke individuelle handlinger, der beskrives i epos'et; det er en hel nations forestilling og væsen, der kommer til udtryk.

I vor sammenhæng er det her som i de følgende æstetikker ikke væsentligt at notere sig dette som karakteristisk af epos'et, men som grundtræk ved et alternativ til romanen: betoningen af det over-individuelle, helheden, det almene.

Romanens og novellens udviklingshistorie afstår Hegel fra at gennemgå i forbindelse med sin oversigt over den episke poesi (i udg.s II bd.:

3. del, »Die Poesie«), men har dog tidligere i en almen omtale af »karakteren« og de mulige kollisioner, den kan bringes i, givet, hvad der nærmer sig til at være en historisk oversigt over »das Romanhafte« (I, 566). Med eksempel i Cervantes' *Don Quichote* bestemmer han det »romanagtige« som en splittelse mellem jeg'ets forestillinger og omverdenens beskaffenhed.

Det fører Hegel ind på en skildring af den moderne roman, dvs. dannelsesromanen, der ses som væsentligt centreret omkring konflikten mellem individets ønsker og den bestående samfundsorden. Det er her Hegel lader de berømte ord falde om, at individet skal løbe hornene af sig for at ende med at blive en filister på lige fod med de andre [13] (I, 568). Men formuleringen lader ane, at Hegel hermed ikke har givet en idealopfattelse af den moderne roman, men derimod en barsk karikatur af dens svagere efterligninger.

Han tager temaet op igen i forlængelse af gennemgangen af det græske epos. Romanen bestemmes her som *det moderne borgerlige epos*. Ligesom epos'et forudsætter romanen »der breite Hintergrund einer totalen Welt«, men mangler »der *ursprünglich* poetische Weltzustand« (II, 452 f). Romanen eksisterer i kraft af en virkelighed, der allerede *er* indrettet prosaisk, men prøver på denne baggrund at generobre poesiens tabte rettigheder. Det fremgår heraf, at Hegel på ingen måde ønsker sig alternativer til romanen. Han giver sig ikke af med at ville afskaffe historien. Romanen er det adækvate udtryk for den moderne tid, problematisk netop på grund af tiden, men med et indbygget behov for totalitet. Et behov, der stadig brydes med »prosaen«, der jo også er romanens form (II, 453).

Friedrich Bassenge, der er den egentlig ansvarlige for den udgave af æstetikken, som Lukács har skrevet efterord til, bemærker i sin indledning, at virkningen af Hegels æstetik først og fremmest (bortset fra den virkning, der måtte være udgået fra selve forelæsningserne, som blev holdt 1818 i Heidelberg og flere gange op gennem 1820'erne i Berlin) udgik fra Hothos to udgaver, 1835 og 1842 (I, 7). Hertil kan føjes, hvad Hartmut Steinecke siger i sin disputats: at Hegels romantefirst fik bredere virkning efter århundredets midte, »als sich der von ihm beschriebene Romantypus in Deutschland durchsetzte: der bürgerlich-realistische Roman, der die Vermittlung Ich-Welt im objektiven Humor zu erreichen sucht« (I, 56).

Netop inden for dette tidsrum er Friedrich Theodor Vischer (1807-87) en af de mere fremtrædende æstetiske teoretikere. I sin afhandling »Debatten om »virkeligheden« i Danmark 1840-70« [14] omtaler Uffe Andreassen ham som den tyske borgerlige realismes teoretiker. Det

kan have sin rigtighed, men er nu ikke det mest iøjnefaldende ved hans *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*, skitseret allerede i 1836, da han begyndte at docere filosofi og æstetik ved universitetet i Tübingen, men først udgivet i 1857. Hans fremstilling, der sprænger alle grænser – også for læserens tålmodighed – står i dyb gæld til Hegels æstetik. De bærende synspunkter, definitionerne af kunstarterne og den hele tredelte systematik, der fra kunstarternes indbyrdes forhold forlægges ind i den enkelte kunstart, hvor den gentager sig i nye tredelinger, er overtaget fra Hegel.

Man skal læse Vischer meget opmærksomt for at bemærke de glidninger, der trods det åbenlyse afhængighedsforhold er ved at ske i forhold til Hegel. I sin gennemgang af digtningens grundgenrer [15] overtager han f.eks. nok Hegels tredeling: det episke, det lyriske og det dramatiske; men det sker med en vis tøven, da han, som Heiberg gjorde det, af både logiske og historiske grunde har mest lyst til at bytte om på de to første (jvf. s. 1262). Senere i udviklingen af systemet overvinder lysten respekten for mesteren, idet han i afsnittet om dramaet synes at forudsætte den heibergske trinrække (jvf. s. 1375). Sådan kan man iagttage små og store forskydninger i forhold til Hegel. En af de mere afgørende er, at hans grundkategorier ikke i samme grad som Hegels udelukkende er indholdsbestemmelser, der er historiseret således, at de kan lede over i en kultur- og/eller samfundsbetragtning. Vischers kategorier er nok de samme og rummer også i et vist omfang det sociologiske aspekt, men er alligevel i højere grad set under bestemmelsen »Styl« (s. 1313 og fl.st.).

Dette begreb om formen, stilen, medfører to ting, for det første, at den historisk overleverede litteratur mere opleves som en nærværende udfordring (hvad der navnlig præger den hævdevundne modstilling af epos og roman), som et alternativ, og for det andet, at der – specielt i gennemgangen af den moderne roman – drives en kile ind mellem et indhold, der ikke altid er ham tilpas, og formen, som i langt videre omfang vinder hans anerkendelse, ja, bliver kunstens *raison d'être*.

Nok er disse nuanceringer i forhold til Hegel små og næsten umærkelige. Men sådan noget som hans betoning af stilen, formen som en grundkategori peger vejen ud fra Hegels objektive historicitet frem til den unge Lukács' ekstatisk-desperate eksistens- og kunstfilosofi.

Også for Vischer gælder det, at hans teori om romanen må ses i forhold til hans teori om epos'et. Denne sidste skal ikke opholde os længe, da den i store træk er identisk med Hegels. Hovedbegreberne er atter her: helhed, enhed, det organisk sammenhørende, identitet. Dog mærker man sig mange fine iagttagelser og bestemmelser, der udfylder skemaet. Vischers formuleringsevne er heller ikke ringe, som når han f.eks. anskueliggør modsætningen mellem individ/omverden-forholdet i oldtiden og i

nutiden i et billede, som man længe vil huske: »der epische Held schwimmt mit starkem Arme, aber nicht gegen, sondern mit der Woge, und die Wassermasse, die er theilt, hält doch ihn selbst« (s. 1268).

Det i vor sammenhæng mest bemærkelsesværdige hos Vischer er, at der i hans forestillinger er ved at ske et skred fra det blot genreteoretiske over i retning af en aktualiserende, eksistentiel betragtning. Det præger både afsnittet om epos'et og det store, i forhold til Hegel vældigt udbyggede afsnit om romanen.

Det starter fredeligt i gennemgangen af epos'et, hvor Vischer ikke lader sig nøje med de traditionelle bestemmelser, men knytter til ved den tidligere anførte sidebemærkning hos Hegel om »mythische Zeitalter«. På solid historisk grund udvider Vischer begrebet om epos'et ved at fastslå, at i det er alt forbundet med guderne, at heltesagn og myter spiller med ind (jvf. s. 1289). Livets styrende magter, naturlove, religiøse love etc. er i skikkelse af guder hensat ved siden af mennesket og giver epos'et noget absolut. Epos'et er ligesom den græske skulptur væsentligt »eine götterbildende Kunst«. Det drejer sig ikke kun om poesi, i det væsentlige er det tro (smst.).

Herfra er vejen ikke lang til hans teori om romanen. Mellem Hegel og Vischer ligger den realistiske roman. Det præger i høj grad Vischers positivliste over romanens egenskaber. Han henfører den til *erfaringens* sfære, lader den udspringe af et nært forhold til virkeligheden og er opmærksom på både socialagitatoriske og folkelige romaner, hvis naturalisme (i stilen!) han ikke uden videre afviser.

Men hans negativliste er lige så sigende. Han nøjes ikke med at tale om den manglende episke objektivitet og livstotalitet, men taler direkte om den tabte *myte*:

Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, ist die erfahrungsmässige erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt (s. 1304).

Hvad Hegel (og før ham, Garve) så som de samfundsmæssige *forudsætninger* for romanen (den enkeltes indordning under højere instanser, arbejdsdelingen, adskillelsen af den fysiske og den åndelige sfære, industrialiseringen (!) etc.) bliver hos Vischer til et ledsagefænomen til denne overgang fra *myte* til *erfaring*.

Vischer tager Hegels tanke op, om at romanen kan generobre for poesien noget af dennes tabte ret, selv på prosaisk grund. Han giver en række eksempler (en venden sig mod fortiden, en opsøgen af grønne pletter i prosaen, evt. af revolutionære tilstande). En mulighed er også,

siger han, at romanen rummer »åbne steder«, hvor noget anelsesfuldt, usædvanligt bryder igennem. Her kan han igen bruge sit begreb om det mytiske. Som eksempel nævner han Mignons partier i *Wilhelm Meister*:

solche psychisch mystische Motive sind eine Art von Surrogat für den verlorenen Mythos [min fremhævelse], und wahrlich ein besseres, als jene absurde Oberleitung der geheimnissvollen Männer des Thurmes im W. Meister
(s. 1305).

Vischer taler med to stemmer. Den ene beklager den tiltagende »prosa«, sætter myten over for erfaringen og udstikker det mål for romanen, at den skal opsøge fristeder for poesien. Den anden behager sig i det borgerlige samfund og finder den samtidige romans emne og mål i familiens snævre kreds. To stemmer, som netop taler hen over hinanden i den tidlige, førnaturalistiske realisme i Tyskland.

Hans store gennemgang af den realistiske romans aktuelle muligheder kan således uden at slå sig selv på munden kulminere med en erklæring om, at den borgerlige roman er hovedåren i romanlitteraturen, for i den borgerlige familiekreds »wird [erst] wahrhaft erlebt und entfaltet sich das wahre, von den Extremen ferne Bild der Sitte« (s. 1314).

Hvor langt fra Hegels grove satire over romanens filistrøse falden til føje! Her kan Uffe Andreasens bemærkning om Vischer som den borgerlige realistiske romans teoretiker bevise sin gyldighed. Samtidig med, at Vischer i den moderne roman påviser en tendens til at frembringe surrogater for den tabte myte, lader han skellet mellem mytens og erfaringens verden fortone sig i en anprisning af familielivets inderlighed.

Kun den ene af Vischers stemmer lyder hos den unge Lukács, der indleder sin *Die Theorie des Romans* [16] (udarbejdet under 1. Verdenskrig) med en ekstatisk-ekspressiv saligprisning af de tider, hvor stjernehimlen var et landkort over de farbare veje, og hvor sjælens ild og stjernerne var væsensbeslægtede.

Han holder tonen, når han i sin typologi hævder om *Don Quichote*, at dens »Lebensgrund« er »nicht zeitlos-mythisch, sondern aus dem Ablauf der Zeit entstanden« (s. 134) og kan slutte sin romanteori af med at alludere til en velkendt myte ved at kalde romanen for »die Form der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit« (s. 157) og med baggrund i Dostojewski at udsende usikre varsler om en ny totalitet, hvor vi måske vil »den Stand der vollendeten Sündhaftigkeit [...] verlassen« (s. 158).

Man kunne lave en net lille statistik over, hvor ofte ordet Totalität forekommer i denne bog. I registret til 2. udgave er det det fyldigst belagte opslagsord. De samlede forekomster overstiger dog langt antallet

af opslag. Det er det omvendte udtryk for, at bogen først og fremmest handler om en spaltningssproblematik.

Den spaltning, som optager Lukács, er ikke så meget den sociologisk konstaterbare opdeling af samfundet, som både Garve og Hegel – og i mindre grad Vischer – havde for øje. Det er først og fremmest spaltningen mellem subjekt og objekt. I den verden, der blev til overs, efter at Nietzsche erklærede Gud død, er der ingen totalitet til stede, ingen iboende mening. Individ og omverden, indre og ydre er skilt fra hinanden.

Dette er baggrunden for romanen, der fremstiller mennesket som søgende efter en identitet, en mening, i en verden, der på ingen måde stemmer overens med individets forventninger og behov. I denne verden forsøger individet selv at gøre sig til bærer af meningen, men er ude af stand til det:

Von innen strahlt kein Licht mehr in die Welt der Geschehnisse und in ihre seelenfremde Verschlungenheit. Und ob die Angemessenheit der Tat an das Wesen des Subjektes, der einzige Wegweiser, der übrigblieb, wirklich das Wesen trifft, wer kann es wissen, wenn das Subjekt für sich selbst zur Erscheinung, zum Objekt geworden ist

(s. 30).

Det lyder ganske kantsk, og ser man nærmere til, er det omtalte spaltningsskæbne da også en sen efterdønning af Kants skelnen mellem *das Ding an sich* og *das Ding für uns*. Overhovedet er det i første række erkendelsens *former*, der optager Lukács, både i rent filosofisk forstand og i kunstnerisk sammenhæng. Hegel har en langt tydeligere forestilling om det samfund, den historicitet, der bestemmer kunstens udvikling, hvor Lukács derimod lægger afgørende vægt på formernes »transzendente Existenzberechtigung« (s. 34).

Romanteorien fremstiller det søgende subjekt i en meningsløs verden. Men da subjektet samtidig er blevet sit eget objekt, kan totaliteten ikke bæres af jég'tet. I denne ellers stærkt eksistentielt orienterede studie kan Lukács således ikke bruge løsninger hentet fra den Kierkegaard, han i øvrigt har læst og citerer, men må gribe bag om ham til den romantiske ironi. Ironien er subjektets erkendelse af sin egen begrænsethed – samtidig med at totaliteten som projekt bliver stående. Et sted kalder han denne ironi for »die negative Mystik der gottlosen Zeiten«, et udtryk, der minder om den Thomas Mann, der ligesom flere andre samtidige kunstnere læste Lukács' ungdomsværk med udstrakt accept.

I denne ironi ser Lukács den mulige objektivitet for det moderne epos,

romanen, altså i en erkendelsesholdning, der samtidig er en formkategori. Og dette er betydningsfuldt: erkendelse og kunstnerisk form er to sider af samme sag hos den unge Lukács. Eller rettere: de kunstneriske former er erkendelsens kategorier, ja, (gen)skaber livets former, eller erstatter dem. Mange steder er han inde på, at formen er det meningsgivende:

Die visionäre Wirklichkeit der uns angemessenen Welt, die Kunst, ist [...] selbständig geworden: sie ist kein Abbild mehr, denn alle Vorbilder sind versunken; sie ist eine erschaffene Totalität, denn die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären ist für immer zerrissen

(s. 31).

Dette kan lede tankerne hen på den samtidige ekspressionisme, men i endnu højere grad på den *modernisme*, der blev resultatet af den udvikling, som Lukács tegner op.

Fra romanens opkomst som »finlitterær« genre og frem til romanens krise i det 20. århundrede er der altså en tradition for at anskue den som en erkendelses- og udtryksform, der er dybt betinget af en krisebevidsthed og af kriseskabende forhold i den underliggende verden. Romanen er forbundet med en »kemiens tidsalder«, som Friedrich Schlegel skrev, med analysen og erfaringen. Hen over dette er der også bred enighed om at skue tilbage mod en anderledeshed, der har med totalitet og syntese at gøre.

Bag konstanterne ligger der imidlertid en udviklingsproces. Hvor Hegel og hans samtid kunne konstatere, at syntesen *havde* haft sin tid, bliver den i stigende grad aktualiseret og anråbt, kulminerende i Lukács' senromantiske, musikalsk-ekspressive komposition, der præluderer den modernisme, som på mange områder er i færd med på denne tid at underlægge sig kunsten for, med Vischers ord, at gøre kunsten til surrogat for den tabte myte.

IV: *Den danske tradition og dens begreber*

– en indholdsbestemmelse.

1.

Først i det 20. århundrede formuleres der i Danmark teorier, der svarer til dem, der har kunnet iagttages som et kontinuum i tysk æstetik. Hos os bliver der ikke tale om større teoridannelser. Materialet er en række arbejdshypoteser fremsat af kunstnerne selv.

At der i dansk litteratur findes en sådan sammenhængende tænkning, er ikke nogen litteraturhistorisk selvfølge. Den findes ikke beskrevet i nogen eksisterende litteraturhistorie [1]. Det kan hænge sammen med, at der er visse vanskeligheder ved at erkende den som det, den her hævdes at være: en sammenhængende tænkning med beslægtede konsekvenser. Der indgår i den meget uens størrelser (forfatterskaber med forskellig baggrund og meget forskellige livsanskuelsesmæssige strategier), og de kan ikke uden videre (og i hvert fald ikke uden tab i individuel konkretion) bringes til at tale unison.

Et holdepunkt for identifikation af traditionen er den kendsgerning, at der i det 20. århundredes danske litteratur gøres en række forsøg på inden for prosaen at finde en udtryksform, der kan være et alternativ til romanen (specielt den realistiske roman). Der blev taget tilløb i 90'erne med krøniker, legender etc., en vej, som i det 20. århundrede også blev betrådt af Harald Kidde.

Dér, hvor der begynder at ske noget er i Johs. V. Jensens forfatterskab. Hans myter er det afgørende gennembrud og danner basis for traditionen. Som den første formulerer Jensen nogle ledsagende arbejdshypoteser. I det grundlæggende svarer de til centrale begreber i den tyske tradition.

Jensens mytebegreb, som det bl.a. er formuleret i *Aarbog 1916*, er hidtil kun blevet udmøntet med henblik på en forståelse af Jensens eget forfatterskab. Der har ikke været tilstrækkelig opmærksomhed for, at hans arbejdshypoteser omskriver en kunstnerisk bestræbelse, der har perspektiver langt ud over hans eget forfatterskab. Traditionshistorisk set er hans myter og de ledsagende forsøg på at definere dem som en særlig genre en initiering af væsentlige kunstneriske indsatser op gennem århundredet.

I sin myteform [2] overskrider Johs. V. Jensen den naturalisme/re-

alisme, han ellers ideologisk og stilistisk endnu er forbundet med. Det alternativ, myten kan tilbyde, har at gøre med identitet. Realismen er beskrivende, søger mod detaljen, den opløser verden. Myten, som Jensen beskriver den i *Aarbog 1916* (i forordet: »Myten som Kunstform«), kan derimod formidle en enhed:

*Endnu en Gang, det er min Lidenskab at blusse sammen med de Ting i vor Tid der
ellers anses for aandstøtende, fordi de endnu ligger for nær, og brænde sammen
med dem i en mytisk, universel Flamme*
(s. 11).

At blusse sammen med tingene, at brænde sammen med dem i en universel flamme, det er præcise udtryk for en længsel efter identitet, sammenfald mellem jeg'et og verden.

Derfor bliver myten også en overskridelse af det isoleret individuelle, som var naturalismens/realismens speciale [3]. Den beskriver det, der er fælles, det typiske, overindividuelle, sådan som Johs. V. Jensen har gjort rede for det i efterskriften til *Den lange Rejse*, essaysamlingen *Æstetik og Udvikling* fra 1923. Et af kapitlerne her hedder »Roman og Myte« og er et frontalangreb på den naturalistiske roman og dens psykologiseren. Det tilfældige jeg med dets private problemer erstattes i myten af det almene, af en menneskeskildring, der søger det fælles og det, der går »i Dybden« (s. 82).

Myten bliver derfor automatisk til en kunst- og erkendelsesform, der samler sig om symbolet. Den er »en samlet rund Forestilling om hvad der ellers opfattes spredt, skilt af Tid og af Afstand, eller som slet ikke opfattes. Virkeligheden eksisterer paradoksalt nok ikke før den er hævet op i et Afbillede« (s. 10 i *Aarbog 1916*).

Den mytiske erkendelsesform er da mere end den virkelighed, sanserne registrerer. Det er først i og med den, virkeligheden etableres, fordi den søger mod eller formidler den bagvedliggende identitet.

Man kan herfra trække en linie op gennem det 20. århundredes litteratur. Fra Johs. V. Jensens overvejelser over myten udgår en af de strømninger i litteraturen, som søger et erkendelsesmæssigt og kunstnerisk alternativ til naturalismen. Albert Dams myter, Martin A. Hansens og Karen Blixens historier er væsentlige stationer i denne udvikling, som leder op til den fantastiske fortælling hos Villy Sørensen, Sven Holm og mange flere i 50ernes og 60ernes modernisme. Så indbyrdes forskellige de end er, er de fælles om oppositionen mod naturalismen, betoningen af ikke-reducerbare sammenhænge, dvs. af sammenhænge, der ikke kan udredes fyldestgørende ved hjælp af en videnskabeligt-analytisk metode.

Standser vi et øjeblik op ved Karen Blixen, vil vi se, at hendes begreb om »historien«, som det formuleres i »Kardinalens første Historie«, netop har at gøre med det overindividuelle, med menneskets sammenhæng med sig selv og med verden. »Thi i hele Verden har alene Historien Myndighed til at besvare det Menneskehjertets dybeste Nødraab der lyder: »Hvem er jeg?«« – siger kardinalen (*Mindeudgave* V, 255).

Og når Karen Blixen i efterskriften til sin anmeldelse af Branners *Rytteren* siger:

Man kan naa til Antallet halvfjerds paa to Maader. Man kan lægge Ener til Ener indtil den fulde Sum er naaet. Saaledes gik mange Gange den gamle naturalistiske Roman frem. Og den naturalistiske Romanforfatter hævdede: saaledes bærer Livet sig ad.

Man kan også i en enkelt, eneste Bevægelse give Summen halvfjerds, idet man skriver den samlet og fuldendt – 70. Saaledes gaar Eventyrfortælleren frem, og han forkynnder: saaledes bærer Kunsten sig ad! Dette er Myten, det er selv et Eventyr, det er Magi!

(*Essays*, s. 219)

da bliver det fælles i hendes og Johs. V. Jensens ellers vidt forskellige intentioner øjensynligt. Er det i grunden ikke det samme, Jensen udtrykker i *Aarbog 1916*: »Ingen lang møjsommelig Opregning men et Spring ind i et Billede« (s. 10)? I det væsentlige kan den danske litteratur i vort eget århundrede ses som bestående af to hovedstrømninger, dels en videreførelse og nyformulering af naturalismen/realismen, dels en række forsøg på at tænke og udtrykke sig i fra denne væsensforskellige former. Af disse sidste er – inden for prosaen – myten den udtryksform, der klarest og med de videst rækkende konsekvenser har markeret sig som et alternativ.

En egentlig beskrivelse af den her skitserede tradition, og dvs. af dens forudsætninger og tidsbestemte forvandlinger, er der ikke rimelighed i at give her. At udpege traditionen er i sig selv allerede noget, da den ikke tidligere har været synlig i litteraturhistoriske fremstillinger.

Dernæst må det være på sin plads at gøre opmærksom på, at de alternativer, den indeholder, i det væsentlige svarer til begrebsdannelsen inden for den tyske romanæstetik, som netop blev aktualiseret i et lidenskabeligt, ekspressivt forsøg på at gennemleve og gennembryde modernitetens krise: i Lukács' ungdomsværk, skrevet omkring samme tid, som Johs. V. Jensen nedfældede sine betragtninger over myten.

Traditionens grundbegreber, syntese over for analyse, identitet over for atomisme, er begreber, som vi herhjemme – fra traditionen i det 20.

århundrede – kan følge tilbage over Valdemar Vedels oplæg til 90erne (artiklen »Moderne Digtning«, hvor han skelner mellem tendensen mod analyse og behovet for syntese [4]) til romantik og efterromantik.

I forordet til *Aarbog 1916* gjorde Johs. V. Jensen selv opmærksom på, at H.C. Andersen var en væsentlig forudsætning for hans egen genre, myten. Fastholdes det, at det væsentlige i myten er formidling af identitet, en erkendelse af det adskiltes enhed, og at identiteten væsentlig formidles i det kunstneriske afbillede af virkeligheden, i symbolet, så skal man endda bag om H.C. Andersen til romantikken for at se disse forestillinger udfoldet i en sammenhængende tilværelsesforståelse.

Hos Steffens finder man en sådan tænkning over myte/identitet over for refleksionen og adskiltheden. Som igangsætter og inspirationskilde fik Steffens betydning langt ud over den ganske kortvarige opblussen af universalromantik, som han afstedkom. Han blev et paradigme for en tænkemåde, der skulle komme til at gribe langt videre om sig og sætte sig spor også uden for den egentlige romantik. Da Fr. Chr. Sibbern i 1819 udgav første del af sin psykologi, *Menneskets aandelige Natur og Væsen*, nævnte han i sin fortale Steffens blandt de tænkere, han var tak skyldig. Centrale begreber hos Steffens går da også igen hos denne filosoferende psykolog, der var en diskret, men mangedetstsnærværende lærefader for et kvart århundrede.

Så sent som i 1865, da Goldschmidt udgiver sin roman *Arvingen*, spores en genklang af den tænkemåde, Steffens introducerede. Goldschmidt lader sin jeg-fortæller markere tre livsstadier: det mytiske, det heroiske og det historiske. Den samme tredeling findes hos Steffens, som i sin historiefilosofi opererer med begreberne det mytologiske, det heroiske og det historiske som stadier i oldtidens udvikling.

Det vidner om en utrolig sammenhæng i åndslivet i en periode, der ellers var præget af store politiske, sociale og økonomiske forandringer, at de tanker, der fremsattes i 1802, endnu har inspirerende kraft mere end tres år efter, under ganske andre historiske forhold. Alligevel er der på vejen fra Steffens til Goldschmidt sket en markant forskydning i begrebernes indhold. De nye tider har medført en ny gennemlysning af de gamle modeller. Hos Steffens er de nævnte begreber ment som alment-historiske, de betegner hovedtrin i menneskehedens udvikling. Hos Goldschmidt er perspektivet rykket fra det alment-objektive ned i det psykologiske.

Det er inden for denne udviklingstendens, man må søge at forstå romanens opkomst i Danmark og da især H.C. Andersens romaner. I den serie på seks romaner, Andersen udgav mellem 1835 og 1870, kan man klart iagttage, hvorledes tendensen mod mytisk tænkemåde brydes med

en ny og problematiserende viden om menneskets psykologi og om de sociale bindinger. Romanerne kan opfattes som én langstrakt forståelses-akt, udfoldet inden for rammerne af den tid, der indledes af Steffens og afsluttes af Goldschmidt, den tid, hvor enhedstænkningen [5] blev formuleret og anfægtet.

2.

Før en analyse af Andersens romaner kan gives, vil det være formålstjenligt at fordybe sig i traditionens første manifest, Steffens' *Indledning til filosofiske Forelæsninger* for dèr at se begreberne udfoldet med såvel indre som virkningshistorisk konsekvens. Det vil samtidig være en præsentation af den romantik, som Andersen tendentielt (dvs. i sin grundbestræbelse, omend ikke uden videre i det konkrete) forholder sig til.

I en gennemgang af Steffens kan traditionens indhold træde tydeligere frem samtidig med, at begreber, som vil danne grundlag for de følgende analyser, kan udarbejdes endeligt.

Steffens præsenterer en identitetstænkning, der primært rummer en sammentænkning af natur og historie. Han anskuer begge dynamisk, som en proces. I naturen ser han fænomenerne forbundet i en stadig udvikling fra kiselstenene op til mennesket. Det er den samme kraft eller ånd, der udtrykker sig på alle niveauer. Fra den uorganiske til den organiske natur er der overgange, og hele naturen kan anskues som guddommens stigende selvåbenbaring. Højest og klarest åbenbarer naturens skjulte ånd sig i mennesket, der ved hjælp af sin fantasi er i stand til at re-producere, genskabe naturen.

Da det er den samme ånd, der gør sig gældende i naturen som i menneskets indre, har mennesket i sig selv nøglen givet til forståelsen af naturen. Denne nøgle hedder anelsen, der er beslægtet med fantasien. Ved hjælp af anelsen kan mennesket nå til en forestilling om, hvad der holder fænomenerne sammen, om enheden. Der introduceres her en *syntetisk* tænkemåde, der står i skarp kontrast til den *analytiske*, som famler sig frem ved hjælp af empirien. Det betyder ikke, at Steffens forkaster de tålmodige erfaringsvidenskaber. Empirien leverer jo det konkrete materiale, som den syntetiske tænkning ordner og forbinder. Men det er vigtigt, at syntesen går forud for analysen; for Steffens hverken er den eller kan den være et resultat af en indsamling og rubricering af fakta.

Hovedproblemet for Steffens bliver da forholdet mellem del og helhed, eller sagt med hans egne ord: mellem differenser og enhed. Han erkender i tilværelsen en grunddrift, hvis formål er det enkeltes beståen, den

så kaldte egoistiske drift. Det er en nødvendig drift, men hvis kun denne eksisterede, ville atomerne gøre oprør, alt ville falde fra hinanden. Det gør det jo netop ikke, og det skyldes, at alle de tilsyneladende stridende dele består ved »en uendelig Harmonie« (1. forelæsning, Traneklassiker-udg. s. 9). Den egoistiske drift opvejes af en anden lige så basal drift, driften mod helhed, også kaldet »Universums Eenhedsdrift« (s. 12).

Billedet, Steffens bruger for at anskueliggøre samspillet mellem den egoistiske drift og enhedsdriften, er karakteristisk nok et menneskelegeme, hvor hvert lem er defineret ved sin specielle funktion, men netop kun er et med-lem af helheden og kun dør får sin funktion. Billedet er karakteristisk, fordi det viser, hvorledes der tænkes over universet og naturen som en menneskelig organisme [6]. I denne sammenhæng kan vi endnu engang kaste et blik på det ovenfor citerede udtryk: den egoistiske drift – det er jo et antropomorft udtryk, der da også af Steffens føres direkte over i det menneskelige. Naturens egoistiske drift svarer i menneskets tilværelse til lyksalighedsdriften, der igen opvejes af en enhedsdrift, som her kaldes moraliteten.

Billedet af den menneskelige organisme med dens lemmer er også på anden vis sigende. Det er et billede med religiøs tradition, idet det anvendes af Paulus (se Romerbrevet kap. 12 og navnlig første Korinterbrev kap. 12) og her måske igen peger tilbage mod Jesu tale om vintræet og grenene i Johannes-evangeliet kap. 15. Når der er grund til at pege på denne betydningstradition bag anvendelsen af billedet, er det, fordi det, der sætter enheden hos Steffens og konstituerer mennesket som menneske, netop er den guddommelige ånd. Forholdet mellem den egoistiske drift og enhedsdriften går igen i betragtningen af naturens evolution, idet det her optræder som modsætningen mellem den centrifugale kraft, der afsætter massen, det materielle, og den centripetale kraft, der styrer mod individuel aktivitet, altså en udadrettet og en indadrettet kraft. Steffens demonstrerer, hvordan det er den indadrettede kraft, der dominerer mere og mere, jo højere vi kommer op gennem naturens riger. Det væsentlige forlægges mere og mere indad i skabningen, indtil vi kommer op til mennesket, hvor alt det afgørende er skjult i det indre:

Alting er hos Mennesket tilbagetrængt. Det er Naturens centripetale Tendenz, som vil aabenbare sig ved ham. Fra nu af er han henviist til sig selv, og enhver, som staaer for sig selv, grunder sin hele Værd i sig selv, er den individuelleste Dannelse og det sandeste Menneske.

(4. forelæsning, s. 76).

Udviklingen op gennem den uorganiske og organiske natur frem til mennesket betragtes med andre ord som en stigende individualisering. Når det hos Steffens hedder, at »det individuelle dog tillige [er] det universelle« (9. forelæsning, s. 141) – og ligelydende hos Sibbern i hans udkast til en psykologi, *Menneskets aandelige Natur og Væsen* I, 1819, s. 65: »Under Livets stigende Formaaenhed eller dets stigende Potents stiger med den bestandigen stigende Universalitet tillige og i samme Forhold den individuelle Selvbestaaen eller Selvtændigheden. Jo fuldeligere Individet som Led og Deel giver eller taber sig hen i de universelle Indflydelser og bliver et universellere Livs Organ, desto mere viser det sig som et i sig fuldendt, for sig bestaaende Individ. Dette ligger i al Organisation: den fuldeste Sondring gaaer lige med den højeste Eenhed« – da er det ensbetydende med, at en tænkning over individet er en tænkning over identitet, dvs. enhed. Forståelsen af naturens opadstigen som en individualisering er i sig selv udtryk for en syntesesøgende opfattelsesmåde.

Hvor naturen slipper, begynder historien. I naturen er den guddommelige ånd til stede ligesom skjult i et legeme. Men i historien åbenbares den. Natur og historie opfattes på én gang som analoge og modsat orienterede størrelser:

Som oprindelig aldrig kuet Frihed synes spirende at vogne mødt i Naturens uforanderlige Nödvendighed, saaledes synes omvendt en evig Nödvendighed at dække, ja at overskygge Historiens Frihed. At gjenkjende Fornuftens Frihed i Naturens Nödvendighed; at gjenkjende Naturens Nödvendighed i Historien, er den philosophiske Opgave

(7. forelæsning, s. 109-10).

I denne genkendelsesproces træder det historiske forløb frem som en individualiseringsproces, ganske på linje med naturens evolution. Historien bevæger sig frem mod en ny åbenbaring af det evige, som var al histories begyndelse. I forbindelse med naturen skildredes det, hvordan det væsentlige oprindelig lå åbent udadtil, men efterhånden trængtes tilbage, skjultes i skabningernes indre. På samme måde med historien. Det evige er åbenbaret, til stede i begyndelsen, men trænges efterhånden tilbage, skjules i historiens løb, mens materialiteten centrifugeres ud. Der er tale om en materiens og forstandens gensidige emancipation, mens længslen efter enhed med det guddommelige samtidig vågner. Individualiseringen er forudsætningen for enhedsdriftens endelige gennemslag.

Det er indkapslet i denne historietænkning, vi finder Steffens' mytebegreb.

I sin syvende forelæsning beskriver Steffens under ét orientens og Grækenlands oldtid, idet han peger på orienten som kilden til en del af den græske mytologi. Her skelnes der mellem tre perioder, den mytologiske, den heroiske og den historiske. Opdelingen støtter sig til oldtidens efterladte skrifter. Baggrunden for beskrivelsen af den første periode er Hesiodos, for den anden Homer og for den tredje Herodot.

Den mytologiske tid er gudernes nærvær (»Det er som om al Historie begyndte med det Eviges umiddelbar fremtrædende Glands«, s. 114). Det religiøse er forudsætningen for al tilværelse og ligger bag det historiske forløb. Perioden udtrykte sig i »den reneste, klareste Poesie« (s. 115), og dens sprog og kunst var allegori. Ved allegori forstår vi i dag en abstrakt funderet billeddannelse, hvor billedet ikke har selvstændig gyldighed, men kan og skal oversættes til noget andet. Men både hos Steffens og Oehlenschläger bruges ordet allegori ganske på samme måde, som vi i dag anvender begrebet symbol [7].

Steffens giver selv en udførlig forklaring af begrebet allegori. Hvad er det, som får os til at opfatte statuer af de græske guder netop som guder og ikke som mennesker? spørger han. Svaret er, at de i harmonisk skikkelse fremstiller som en enhed det, der i historien og i vores liv ytrer sig enkeltvis, adsplittet, stykkevis. De vækker erindringen i os om en tabt enhed. Når vi ser Niobe og Laokoon, da er det ikke enkeltindivider, men hele menneskeheden, hvis sorg og lidelse er udtrykt:

Alt hvad som saaledes adsplittet, som Fryd eller Smerte, utydelig og enkelt rejser sig hos alle, hos enhver i enkelte snart forsvindende Momenter, det synes i Kunsten, og ogsaa i den gamle Poesie, concentreret til hellige Billeder – og disse Billeder, som i deres største Individualitet viser os alt – disse Gestalter, som synes at indeholde et uendeligt Sprog, disse Ord, som viser os evige Gestalter – udgjøre hvad vi kalde Allegorie

(s. 116).

Selve eksistensen var dengang allegorisk, dvs. at den på én gang var udtryk for den højeste individualitet og den højeste grad af almenhed. Den mytologiske periode er da for Steffens enhedens, nærværets, helhedens, umiddelbarhedens tid.

Den næstfølgende periode er den heroiske. Her starter det egentlige historiske forløb, idet det ikke længere er gudernes, men menneskenes tid. Det er en overgang fra nærvær til betydning. Tilværelsen henpeger på, har relation til det religiøse. Ikke sådan at forstå, at der er et egentligt skel. Ord og handling er ét, dvs. at forestilling og virkelighed, ånd og natur er ét. Vi er endnu før syndefaldet.

Udtrykket for denne tid er epos'et, som ikke digtes, men leves. Homer er blot et fragment af et stort altomfattende epos, der rummede den hele tidsalder.

Tredje trin er adskillelsen af ord og handling, ydre og indre. Denne periode i den græske historie sættes parallelt med Bibelens beretning om menneskets fald p.gr. af dets tørst efter kundskab. Materialiteten løsriver sig i takt med, at forstanden efterhånden kommer til at dominere. Samtidig lægges grunden til en ekstrem og isoleret individualisme, hvis klimaks er den forbryderiske enehersker (eks. Nero). Den historiske periode er ikke længere poetisk, prosaen dominerer.

Steffens går videre i sin beskrivelse af det historiske forløb, men vi kan slippe ham her, hvor de for os væsentlige størrelser er blevet defineret.

Ingen vil påstå, at alt hos Steffens er lysende klart. Både tilsigtet og utilsigtet bærer forelæsningerne præg af det skitseagtige. Hans ærinde var ikke at bevise, men at »opvække Ahnelser« (s. 6). Hos sin læser vækker han anelser om en omfattende og dybsindig sammentænkning af ellers adskilte områder. Måske er det nænsomst over for Steffens at lade det blive ved anelserne, men på den anden side er flere af Steffens' begrebsmodsatninger og analogier konstituerende for såvel den efterfølgende romantik og efterromantik – og dermed betydningsfulde for forståelsen af Andersens kunstneriske og eksistentielle stræben – som også for senere romantisk inspirerede bevægelser som 1890ernes symbolisme og 1940-nes kætterier. De allerede nævnte størrelser i Steffens' tænkning vil da med fordel kunne sammenfattes i et skema (se fig. 1), der som rekonstruktion af det anede må tages med visse forbehold.

At udlede et mytebegreb af Steffens' historiefilosofi – som jo samtidig er en bevidsthedsfilosofi – er nu kun en beskeden operation, idet man uden større anfægtelser kan skifte ordet mytologisk ud med ordet mytisk, hvad heller ikke Goldschmidt senere betænkte sig på at gøre. Myten kan da defineres som følger: et udtryk for helhed, nærvær, et sammenfald af det individuelle og det højeste almene (typen, det guddommelige). Myten er ikke diskursiv, men *syntetiserende, udtrykker sig i symboler, er symbolsk tale*. Og frem for alt: *Myten er identitetsskabende og/eller -formidlende*.

3.

Føjer vi nu billedet af Steffens' identitetstænkning og hele den efterfølgende danske tradition over Goldschmidt, 90erne og op til det 20. århundredes mere eller mindre sammenhængende forsøg på i teori og praksis at skabe alternativer til naturalismen/realismen, følger vi dette

Fig. 1

	Mytologisk tid	Heroisk tid	Historisk tid
Forhold til det religiøse/ guderne	nærvær ,	rituel repræsentation/ henpegning	stigende fravær
Erkendelse	billedet, det uendelige sprog	ord = handling. Den levende handling	ord ≠ handling
Det individuelle	ét med det hele, almene. Den evige gestalt	det høje og betydningsfulde liv. Den ædle gestalt	det isoleret individuelle
Udtryk/genre	poesi	epos	prosaisk historie
Gammel- testamentligt	??	menneskene før syndefaldet	syndefaldet og den adsplittende død.

sammen med begrebsdannelsen i den tyske romanæstetik fra den førhøjskoleperiode til Lukács, kan man lige så stikordsagtigt, som det nu er sket med mytebegrebet, resumere et par karakteristika, som kan være gældende for romanen, karakteristika, der kan bruges som del af den begrebsdannelse, der skal ligge til grund for de følgende analyser, men som også er ladet med historisk udsagnskraft.

Romanen kan da, som den træder frem på det tidspunkt, hvor den bliver en adækvat og accepteret udtryksform, i sit væsen og i sin oprindelse siges at være udtryk for en dualistisk opfattelse, hvor subjekt og objekt er adskilt. Jeg og omverden bliver gjort problematiske i forhold til hinanden. I prototypen på dannelsesromaner, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, har jeg'et sin omverden som problem; i den danske naturalistiske udviklingsroman derimod er jeg'et blevet problematisk i forhold til omverdenen. Hvad der for tidens tænkning – og også for en senere tids, sådan som det har kunnet eftervises i forbindelse med den danske tradition – anskuedes som forbundet som et hele i myten og endnu i epos'et,

skilles ad i romanen, eller rettere sagt: romanen tager sit udgangspunkt i en erkendelse af et foreliggende skel.

Skal man følge traditionens begrebsdannelse op – og det kan der være grund til, især i den foreliggende sammenhæng, hvor Andersens romaner er studieobjektet, med deres idéhistorisk og genrehistorisk betydningsfulde mellemposition mellem at være romaner og at være noget mere: et udkast mod det mytiske, mod en form og en bevidsthed, der tenderer i retning af at ophæve romanen – kan man resumere dens tænkning derhen, at romanen opfattes som analytisk, mens myten (som bevidsthedsform) skulle være syntetisk (bærer af syntesen).

Man kan følge traditionens tænkning op med at konstatere, at romanen i sit væsen og i sin historiske udvikling primært er realistisk, hvor myten (som genre) er symbolsk. Hvor romanen følger Japhet i hans søgen efter sin fader (Marryat), påtvinger myten os et slægtskab med kondignogen (Jensen). Det ligger da yderligere inden for traditionens område at hævde, at myten er identitetsformidlende, mens romanen er identitetssøgende.

4.

Disse fra traditionen hentede begreber vil i det følgende blive anvendt som nøgle til læsningen af H.C. Andersens romaner, idet det hævdes, at disse dels i deres kunstneriske særart nødvendiggør et sådant beskrivelsesapparat, dels i deres fremkomst som tidlige eksempler på den »moderne« roman kan illustrere såvel genrens som tidens grundproblemer i det opbrud fra romantik til realisme, der samfundsmæssigt fremmedes af tidens opbrud fra gammel orden til nye former, fra enevælden til folkestyre.

Som det vil blive antydnet dels mere implicit undervejs i analyserne, dels mere eksplicit i et afsluttende kapitel om »H.C. Andersen og politik«, kan Andersens placering inden for dette spændingsfelt (og det vil her bl.a. sige hans evokation af myten) *til en vis grad* relateres til hans politiske bevidsthed.

Men som det vil fremgå af slutkapitlet, er dette aspekt af Andersens vendt sig mod det mytiske især af interesse, når det gælder de senere af hans romaner, hvor myten ikke længere er en oplevelseskategori, noget eksistentielt, men er noget, der besværges i en konfrontation med en uomgængelig virkelighed.

Denne sidste position inden for forfatterskabet ville det ikke være rigtigt at gøre til undersøgelsens basis, for den ville da skjule det, som er

forfatterskabets inderste drivkraft, dette, at myten, identiteten, helheden fra først af er genstand for Andersens længsel og stræben, en naturdrift, der i mangt og meget sætter sig *imod* de etablerede former, udkaster sin egen vision om dannelsen delvis på tværs af det dannede borgerskabs begreber.

Problemet i Andersens romaner er, at dette alternative udkast fra først af må se sig stillet over for størrelser, der anfægter det. Andersens mytiske projekt etablerer en lodret akse mellem personligheden/psyken og det metafysiske. Men samtidig vil Andersen i dannelsestænkningens spor etablere et sammenfald med virkeligheden. Denne virkelighed viser sig imidlertid ikke som i dannelsesromanerne at være et højere udtryk for personligheden, men at stå denne imod. Og yderligere: Virkelighedens problemer har deres modsvar i personlighedens problemer. Ikke kun samfundet, men også psyken selv etablerer en modstand.

Andersens romanprojekt har da sit udgangspunkt i et dristigt forsøg på at indskrive myten i virkeligheden. Det er et romantisk projekt, i slægt med Steffens' identitetstænkning, men formuleret ind i en ny virkelighed, der er ved at gå i skred.

Begreberne myte og roman, som ligger indkapslet i traditionen, kan på én gang åbne for romanernes individuelle og deres tidshistoriske udsagn. Samtidig rører de ved genrens grundbetingelser. Og sidst, men ikke mindst: de afdækker den skabende fantasys arbejde, ikke frigjort fra de historisk givne forhold, men netop inden for og op mod de rammer, som disse måtte sætte.

V: Opspring mod myten

Improvisatoren

Virkelighed og fiktion

Improvisatoren er ikke nogen skikkelig og fornuftig roman, der kan måles med eller diagnosticeres på linie med så megen anden poetisk-borgerlig litteratur fra samme tid. Det er en roman med mange lag, svær at få hold på, i virkeligheden utroligt ambitiøst anlagt.

Romanen handler om intet mindre end et menneskes vej mod myten. »sandt og naturligt vil jeg fortælle det store Eventyr« (*Romaner og Rejseskildringer* 1943-44 – herefter R&R – I, 9) siger jeg-fortælleren straks på romanens første side. Med denne henkastede bemærkning, der falder så trohjertigt, er hele grundparadokset i *Improvisatoren* anslået. Sandt og naturligt – heri ligger der en forsikring om ikke at fare med løgn, at fortælle tingene, som de er sket, gengive dem med vederhæftig realisme. Men det er ikke billeder fra hverdagslivet, der skal præsenteres på denne måde. Det er »det store Eventyr«.

Realisme og eventyr, roman og myte – *Improvisatoren* er begge dele og ikke i nogen tilfældig blanding, men som led i en ærgerrig plan om at indskrive myten i virkeligheden.

Den samvittighedsfulde forpligtelse på det realistiske parret med fantasiens tilsyneladende frie spil, denne dobbelthed møder man som læser af romanen som et problem på et meget elementært plan. Bogen giver sig ud for at være fiktion, en roman om Antonios opvækst, hans vej mod digtningen og forhold til kvinderne. Men samtidig er den åbenbart for enhver en rejsebeskrivelse. Det har længe været yndet at betragte bogens fiktion som temmelig sekundær [1] og bevægelsen fra lokalitet til lokalitet som primær. Denne tendens inden for forskningen hænger givetvis sammen med Andersen-forskningens seje hængen fast ved det biografiske. Det er ikke ubekendt, at Andersen i 1833 kom til Italien første gang og besøgte de samme steder, som han lader Antonio komme til [2].

Starter man helt fra bunden, har man da problemet for sig i skikkelse af

1. spørgsmålet, om man står over for en roman eller Andersens beskrivelse af, hvad han så og oplevede i Italien. Er det med andre ord Antonio, som dannes, eller er det Andersen, der fremviser sin dannelse for den

undrende læserskare? Spørgsmålet skal ikke opholde os længe, men det er væsentligt at bemærke, at spørgsmålet realisme ctr. eventyr/myte kan stilles på et så fundamentalt plan og allerede – uden at have været stillet – har afsat en hel tradition for beskæftigelse med romanen.

2. et tilsvarende spørgsmål, men på et højere niveau, nemlig inden for selve fiktionen: er Italiens egne, byer, skikke, folkeliv og kunstgenstande der som dele af en trofast gengivet omverden, eller er de der som udtryk for, hvad der rører sig i hovedpersonen? Er de der som kulisser eller som determinanter, evt. som symboler?

3. spørgsmålet om, hvorvidt handlingen har sin begrundelse i personen eller i hans omverden, i sidste tilfælde da om, af hvad art denne omverden er.

Der er med disse punkter ikke så meget stillet spørgsmålstegn ved bogen som sådan. Snarere er der gjort opmærksom på dens anderledeshed. På radikal romantisk vis gør den læseren usikker over for forholdet mellem fiktion og virkelighed. Helt bevidst leges der i fiktionen med læserens viden om virkeligheden. Skulle nogen på baggrund af det tætte forhold mellem rejsebeskrivelse og roman – eller måske ud fra deres kendskab til Andersens opvækst – have ladet sig friste til at identificere Antonio med Andersen, bringes den pågældende i total tvivlrådighed ved hjælp af en scene i romanens afsluttende kapitel. Antonio er med kone og barn standset ved et værtshus på Capri, undervejs mod Den blå Grotte:

I Hjørnet af Værelset stod en gammel Dame og holdt Armene om et lille Barn; en fremmed Herre, temmelig høi og noget bleg, med stærke Træk og iført en blaa Frakke, nærmede sig Barnet, legede med det og var henrykt over dets Deilighed; han talte Fransk, men til Barnet enkelte italienske Ord, gjorde lystige Spring for det, fik det til at lee, og det rakte ham Munden til at kysse; han spurgte, hvad det hed, og den gamle Dame, min kjære Rosa var det, sagde: »Annunziata!« »Et deiligt Navn!« sagde han, og kyssede den Lille, mit og Laras Barn. – Jeg nærmede mig ham, han var Dansk; der var endnu en Landsmand af ham i Stuen, en alvorlig lille Mand, med et klogt Blik, han var i en hvid Frakke

(s. 319).

Her, ved slutningen af sin livsrejse, møder den angivelige Antonio-Andersen, atter tæt ved knudepunktet i romanen, den rejsende forfatter-Andersen sammen med digterkollegaen Henrik Hertz. Romanpersonen møder sin forfatter, året før romanens udgivelse, begge på sporet af den endnu uskrevne bog.

Det er måske det tydeligste eksempel i romanen på, hvad der sker, når

et stykke autentisk og genkendelig virkelighed rykker ind i fiktionens sfære. Det er ikke virkeligheden, der griber forstyrrende ind i fiktionen, men langt snarere fiktionen, der sætter sig igennem og gør virkeligheden til en erobring for fantasien. Antonio er en mere autentisk person end sin forfatter, der er blevet en anonym person ude i billedets hjørne.

Her kan vi så vende tilbage til et af de tidligere opstillede problemer, forholdet mellem roman og rejseskildring. Det karakteristiske ved bogen er ikke, at den på én gang er rejseskildring og fiktionsværk, men derimod at fiktionen overalt hævder en autenticitet i forhold til den beskrevne virkelighed.

Dette forhold gør sig gældende allerede i oplægget til romanen:

Hvo der har været i Rom, kjender godt Piazza Barberina, den store Plads med den smukke Fontaine, hvor Tritonen tømmer den sprudlende Mustingskal, hvorfra Vandet springer flere Alen iveiret; hvo som ikke har været der, kjender den dog af Kobberstik; kun Skade, at paa disse staaer ikke Hjørnehuset til Via felice, det høie Hjørnehuus, hvor Vandet strømmer gjennem tre Rør udaf Muren og ned i Steenbassinnet. – Det Huus har en egen Interesse for mig, thi der blev jeg født
(s. 9).

Her starter vi med noget, der er fælleseje, det Rom, som den rejsende kender, eller som i hvert fald er kendt og reproduceret via kobberstik. Men fiktionen sætter ind netop dér, hvor der er en lakune i kobberstikket. Vi er ikke længere ved det, som er hvermands Rom, vi står over for det, som har »en særegen Interesse«. Dér, hvor noget mangler på billedet, slår digtningen rod, og det er denne del af billedet, som er autentisk. Et *fravær* i den konkrete virkelighed bliver til et *nærvær* i fiktionen. Turistbrochuren skydes til side for et primærforhold til tingene.

Det pittoreske

Denne hævde af, at lokaliteterne har haft et primærliv i den personlige skæbne, før de gik hen og blev tilegnet af mange, at de har været unikke, betydningsmættede, før de blev pikante, pittoreske, er bogens basis. Fra og med denne påstand tager romanens handling sin begyndelse. Ganske analoge udsagn kommer igen ved to af de vigtigste knudepunkter i romanen. Det ene sted er, hvor Antonio efter duellen med Bernardo må flygte fra Rom og Annunziata og bliver samlet op af røvere og bragt ud i bjergene, hvor han møder sin skæbne in persona. Om lokaliteten hedder det her:

Min Sjæl havde været for beskæftiget med sig selv, til at mærke, hvad Retning man havde taget med mig ind i Bjergene, dog meget dybt kunde det ikke være. Først flere Aar efter, er Stedet blevet mig bekendt, mangen Fremmed har gjæstet det, og mangen Maler gjengivet det i Former og Farver. Vi vare ved det gamle Tusculum
(s. 141).

Stedet har været navnløst for ham, har haft en oprindelighed, som det har mistet i reproduktionen. Først siden har det fået navn for ham, og da er det ikke længere forbundet med skæbne at besøge det. Noget lignende gør sig gældende i forbindelse med Den blå Grotte på Capri, som Antonio skyldes op i efter et forlis i uvejr.

Da Antonio og Gennaro på deres rotur rundt langs Capris kyst nærmer sig nogle dybe huler, fortæller den ene af roerkarlene om den største, at den hedder Heksehullet, og at alt derinde er guld og ædelstene; men man brænder op i ild, hvis man kommer derind. Han slutter af med frygtsomt at påkalde Sankta Lucia. I en note bemærker Andersen om navnet Heksehullet: »Med dette Navn benævnte Capris Indvaanere *den blaa Grotte*, før den, saavidt jeg veed, 1831 egentligt opdagedes af Tydskerne *Friis* og *Kopisch*, og derpaa blev alle Reisendes Maal, der besøge Syditalien« (s. 230).

Efter at Antonio er blevet reddet og er kommet til bevidsthed, hører han lægen tale om, at han blev fundet ved Heksehullet.

Det blev som Dag i min Sjæl. Heksehullet, den Verden, vore Sømænd have [= havde?] talt om, hvor Alt var glimrende i, var Ild og Straaler, havde Søen kastet mig derind? Jeg erindrede den snevre Aabning, jeg seilede ud igjennem. Var det Virkelighed eller Drømme? Havde jeg skuet ind i Aandeverdenen? Madonnas Naade havde frelst og beskyjernet mig. Min Tanke drømte sig tilbage i den straalende skønne Hal, hvor min Skytsengel hed Lara. Sandhed var det Hele, ingen Drøm! jeg havde seet, hvad først Aar efter blev opdaget og nu er Capris, ja Italiens skønneste Eie: Grotta Azurra
(s. 236-37).

Disse eksempler kan ikke tilfredsstillende forklares ved en trang hos H.C. Andersen til at brillere med førstehåndsskildringer, at gøre sine stedsbeskrivelser »interessante«. Hævdelsen af primæroplevelsen optræder sparsomt i romanen og da kun i forbindelse med markeringen af væsentlige størrelser eller episoder i personskæbnen.

Der er derfor grund til at søge at forbinde de pågældende udsagn med en mere omfattende temakreds i romanen, *forholdet mellem nærvær og fravær*, der nok udgør bogens helt basale polarisering. I de ovenstående citater

hævdes med lidenskabelig styrke et oprindeligt nærvær, der holdes op mod en senere reproduktion, som her betyder et tab [3], en almindeliggørelse, en fællesbevidsthed. Myten optræder i virkelighedens billede som en lakune.

Myten er da den identitet, som skabes ud af den personlige tilegnelse.

Det er da også denne forbundethed med det personlige, der navnlig i romanens første kapitler redder en række ret fritstående scener fra at falde hen i det blot pittoreske. I *Danmarks Digtekunst* bd. III (1958, s. 260) opstiller F.J. Billeskov Jansen genrekategorien »den pittoreske Roman«, hvortil han regner flertallet af H.C. Andersens romaner. Begrebet »det pittoreske« er væsentligt for fremstillingskunsten i disse romaner. Et utal af skildringer heri er bygget op med henblik på den maleriske effekt. Det gælder også *Improvisatoren*, og som eksempler kan der nævnes skildringerne af blomsterfesten i Genzano, karneval i Rom, røverhulen, Vesuv i udbrud og først og fremmest Den blå Grotte. Men har man nævnt disse eksempler, har man ikke kun peget på virtuost udførte beskrivelser. Disse ville virke som retarderende, uepiske momenter i romanen og ville, ud fra deres dominans, kunne berettigede opfindelsen af den nye genrebetegnelse, »den pittoreske roman« [4]. Det pittoreske ville kunne opfattes som et atomiserende element, uheldigt for den store genre med dens behov for sammenhæng og overblik. Men det gælder for alle de ovennævnte eksempler, at de hverken bryder sammenhængen eller retarderer. De er dramatiske højdepunkter i romanen, og samtidig samler de alle trådene. De er knudepunkter for forståelsen og er derfor ikke lutter øjenforblændelse, men formidler tværtimod dybereliggende motiver og temaer.

Grunden til, at det forholder sig sådan, er, at de nok fremtræder som virtuosstykker med megen vægt på arrangement, plasticitet, farver og bevægelse, men samtidig er symbolsk ladede. I romanen tegnes tingenes overflade op, men bagved denne ligger myten skjult. De pittoreske scener har kun tilsyneladende en tendens til at isolere sig, at være selvstændigt afrundede billeder. Deres egentlige funktion er at være bærere af romanens mytiske lag.

At dette ikke kun gælder de stort anlagte beskrivelser, men også de mindre scener, ses af romanens første kapitler. Her skildres en række løsrevne situationer og begivenheder fra Antonios barndom. De kan alle opfattes som folkelivsskildringer, beregnede på at give romanen lokalkolorit.

Men samtidig kan de opfattes som moralske demonstrationer eller psykologiske eksemplifikationer. Med megen præcision påpeges det, hvordan opdragelse og natur virker sammen om at forme et menneskes tidlige bevidsthed. Allerede herved forskydes interessen bort fra det

pittoreske og over i retning af sammenhængsskabende temaer.

En total overskridelse af det pittoreske opnås i og med, at flertallet af de pågældende scener herudover også fremtræder som symbolske billedannelser, som myte. Det gælder bl.a. scenen, hvor børnene kysser det fraværende Jesusbarn, scenen, hvor Antonio røver Mariuccias sølvpil og derved optræder som amorin, og scenen, hvor han – barnet – finder tråden, der fører ham selv og Federigo – kunstneren – frelst ud af labyrinten. Disse scener er alle maleriske, de giver anledning til psykologiske observationer, men de er desuden små fortættede billeder, dele af romanens mytiske lag.

Intet under da, at 2. kapitel kan afsluttes med en lyrisk opsummering af disse barndomsscener:

*– Min Barndom Hiertet var for mine Drømme,
Et Tonehav, hvor Billedbaade svømme!*
(s. 26).

Billedbåde på et tonehav – et dristigt og suggererende udtryk for den mytiske bevidsthed.

Billeddannelsen

Glidningen fra det pittoreske over i retning af myten er ikke kun et forhold, der angår større enheder som scener og persongrupperinger, men også i høj grad selve det stilistiske, og det vil her sige den enkelte billeddannelse. Man møder i romanen adskillige suggererende sammenligninger, enten formidlet ved hjælp af et verbum (»syntes«) eller en konjunktion (»som«). Et par eksempler:

Mørket syntes at strømme ud af de tætte Træers Blade
(s. 31).

til venstre laae Italiens Klippekystr med sine sælsomme Huler; foran enkelte af disse laae smaa Byer, de syntes at være traadte ud af Hulerne, for at sole sig lidt
(s. 229).

Draaberne, der ved Aareslaget stænkede i Veiret, skinnede røde, som friske Rosenblade
(s. 320).

I alle tre eksempler tjener sammenligningen andre formål end det blot maleriske, anskueliggørende. Den er ansporende for en medlevende,

medskabende fantasi, ja den gør den reale omverden til noget, der er tilegnet af fantasien og ikke blot sanset af øjet. I de to første eksempler tjener sammenligningen til at levendegøre, besjæle omverdenen. I det sidste eksempel, der er taget fra Antonios og Laras afsluttende besøg i Den blå Grotte, indgår sammenligningen i en diskret symboldannelse: de to opsøger sammen knudepunktet i deres tilværelse, det punkt, hvor – ifølge romanens eget udsagn – åndens verden er blevet virkelighed, eller virkeligheden er gået over i åndens verden. Ligesom i den første skildring af Den blå Grotte går derfor det stoflige og det æteriske over i hinanden, formidlet ved alle nuancer af farven blå. Men i den afsluttende scene kommer en ny billeddannelse til. Kærligheden har ordnet kaos, skabt verden (jvf. s. 315). Det er i følelsen heraf, at Antonio og Lara opsøger Den blå Grotte, og derfor indgår de røde dråber, rosenbladene, i skildringen som tegn på kærligheden. I den første grottescene hed det, anelsesfuldt, men endnu kun konkret registrerende, at »Vandet skinnede rosenrødt ved hvert Aareslag« (s. 234). Nu i den sidste grottescene er det antydende blevet til virkelighed, farveangivelsen til selvstændigt levende billede.

Fantasi, besjæling, symboldannelse, alt dette kan således findes selv i nogle af de mere traditionelt konstruerede billeddannelser. Men rundt omkring i romanen findes også dristige billeder, hvor den sproglige markering af sammenligningen mangler. Nogle eksempler:

Neptuns tunge Steenkappe flagrede i Vinden

(s. 23)

hvert Blad aandede Nat

(s. 40)

det røde Ildblik

(s. 41)

Natten slumrede paa Træer og Buske, men høit oppe over os hang Fuldmaanen, som en deilig gylden Baad, paa det høit opspændte sortblaae Hav, der sendte Kjølning over den afbrændte Campagne

(s. 55)

Jeg saae ham [dødsenglen] jo selv, ham, hvis Vinger ere kulsort Aske og flydende Lava, dem han breder over Byer og Stæder

(s. 185)

Himlens Flor brast i lette Skyer

(s. 228)

en blaa Ild

(s. 230).

I hovedparten af disse eksempler får man mere end en beskrivelse, og også mere end en sammenligning. Man oplever her det, som 1890ernes symbolister og 1940ernes hereticanere ville kalde en *identitet*. Det er ikke tingene selv, men deres myte, der fremstilles. Der er en enorm billedkraft i de bedste af disse skildringer, hvor fantasien har erobret tingene og kædet dem sammen på en ny og overraskende måde.

Del og helhed

At Andersen selv har været sig princippet bag sin skrivemåde fuldt bevidst, ses klart af indledningen til II dels kap. 6. Her lader han Antonio fremsætte nogle betragtninger, der tager deres udgangspunkt i forholdet mellem det personligt tilegnede, det, som er nærværende i forestillingen og fantasien, og muligheden af at reproducere det, genfremkalde det i andres bevidsthed. Anledningen er rejsen til Syditalien:

Som en Feeverden, jeg har seet i Drømme, ja levet i, ligger disse Dages Udflugt for mig, men hvorledes udtaler jeg det Billede, min Sjæl inddrak og ligesom lod gaae over i dens Blod?

Naturskønheder kunne aldrig gives ved Fortælling; Ordene følge jo, som løse Mosaikstykker, efter hverandre, det hele Billede sammensættes stykkeviis, man gribes ikke, som i Naturen, af den store Heelhed og altid bliver der Mangler. Man giver de enkelte Dele og lader den fremmede selv sætte sig det sammen; men kunde man hos Hundrede see det opfattede Billede, Alle ville de fremvise et høist forskjelligt. Det gaaer med Naturen, som med et smukt Ansigt, ved at udpege Enkelthederne deri, bliver dog ikke Heelheden begribelig, man maa gaae til en bekjendt Gjenstand, og kun naar man da med mathematisk Vished kan sige: de ligne hinanden paa den eller den Enkelthed nær, opstaaer et nogenlunde fyldestgørende Begreb

(s. 211).

Erkendelsen af den kvalitative forskel på sansning og beskrivelse er væsentlig. Vi sanser og oplever i helheder, simultant, men beskrivelsen forløber i tid, her kommer tingene efter hinanden, i brudstykker. H.C. Andersen, der ofte gøres til en realist før realismen, tager her til orde (eller lader Antonio tage til orde, hvad der her kan komme ud på ét) til fordel for en opfattelse af forholdet mellem oplevelse og gengivelse, som er direkte modsat af den, der kom frem under impressionismen. Andersen hævder med styrke, at vi netop ikke oplever fragmentarisk. At skildringerne i en roman nemt kommer til at bestå af detaljer, hænger sammen med væsensforskellen mellem sprog og sansning.

I denne distinktion ligger Andersen tæt op ad den æstetik, der blev udformet under den tyske idealisme. Denne kan igen føres tilbage til Lessings opgør med klassicismens og især Gottscheds brug af det horatsiske »ut pictura poesis« [5], forestillingen om, at digterne skulle male. Lessing gjorde skarpsindigt opmærksom på mediernes fundamentale forskellighed, idet han påviste, at princippet i maleriet var et »nebeneinander«, mens det i digtningen var et »nacheinander«.

Refleksionerne i *Improvisatoren* angår ikke helt samme emne, de drejer sig ikke om forholdet mellem maleri og digtning, men om forholdet mellem oplevelse og sproglig beskrivelse. Men den principielle forskel er ikke stor. Blot er Lessings distinktion mellem rum og tid her afløst af en skelnen mellem helhed og del. Her drejer det sig ikke blot om en empirisk konstatering af forskelle i medierne, men, med basis i romantisk platonisme, om sprogets afmagt over for den umiddelbart givne helhed.

Det fører Andersen frem til nogle spændende læserpsykologiske betragtninger: hvad opfatter læseren egentlig på grundlag af de chifre, digterværket består af? Hvilket billede danner der sig inde i hovedet på den, der læser en litterær beskrivelse? Andersen er klar over, at 100 læsere sikkert ville danne sig 100 forskellige billeder, men bliver ikke stående ved denne noget mismodige konstatering, sådan som en senere tid – indstillet på det relative og det kvantitative – ville have gjort det. Hans ønske er at nå ud over denne forskellighed, at forebygge fragmentariseringen, at viderebringe den helhed, der er til stede i oplevelsen. Her kommer detaljen ind som et distinktivt moment i en sammenligning af helheder [6]. Han gør sig nogle tanker om, at man måtte kunne henvise til helheder, der var læseren bekendte, og da lade detaljen være det moment, der etablerede forskellen i ligheden, dvs. at detaljen ikke bliver fragmentariserende, men identitetsskabende.

Med intentioner som disse står H.C. Andersen lige langt fra klassicismens horatsiske fordring til digterne om at bære sig ad ligesom malerne og fra en fragmentariserende impressionisme. Over for begge ekstremer hævder han fantasien og dens muligheder for at formidle den oplevede helhed.

Romanen er da ikke en malers skitsebog, ej heller en med lidt fiktion udstaffet rejsebog. Rejsen er ganske vist et fremtrædende element i romanen, ligesom i de fleste af Andersens andre romaner, men den er ikke nogen blot og bar turistrejse. Den har symbolsk værdi, er ét med selve livsrejsen.

Livsrejsen

Barndom og første ungdom er anskuet som ét samlet livsafsnit, der er henlagt til Rom og omegn. Her spiller rejsemotivet ikke nogen rolle. Det er, som om denne del af Antonios liv er en afrundet helhed, der først brydes i og med duellen med Bernardo. Dermed mister han også Annunziata, og det bliver begyndelsen på hans egentlige livsrejse, der altså henter sin fremdrift ud fra et *tab*.

I Rom møder han kunsten og kærligheden i én person, Annunziata. Han selv er ikke hel, hans kunstneriske og erotiske tilbøjeligheder er i latent strid med hinanden, skjult i ham selv, men åbenbart udadtil i modsætningen mellem Bernardo og ham. Som A og B står de over for hinanden som på én gang sammenhørende og modsætninger. Efter et indledende fællesskab, der bl.a. markeres gennem et identitetsskifte – Bernardo optræder med Antonios digt – skiller deres tilbøjeligheder sig ud fra hinanden. Den livslystne, udadvendte, sanselige Bernardo og den drømmende, selvbeskæftigede kunstnernatur Antonio mødes dog igen i et rivalforhold til den samme kvinde. Antonio, der helst blot havde forholdt sig rent kunstnerisk til Annunziata, tvinges til at anerkende, at Bernardo er en side af ham selv, eller rettere, at hans tilbøjelighed for sangerinden også rummer en undergrund af konkret begær. I og med denne erkendelse er første livsafsnit slut, han er ikke moden til at overvinde og beherske det, som Bernardo står for. Han kan kun skille sig af med det ved en rodet duel, hvorved han mister Annunziata. Hun, der i romanens slutning optræder så at sige uden legeme, repræsenterede nok en enhed af kunst og kærlighed for ham, men vel at mærke som ydre spejl for en selvfordoblende, narcissistisk holdning. I kærligheden til hende kom han aldrig ud over sig selv. Da et mere konkret begær gør sig gældende, kan han derfor kun skyde det fra sig og flygte. Dermed er den midlertidige enhed tabt og livsrejsen begynder.

Rejsen har to tydeligt markerede afsnit: første del af den foregår i et romantisk-vildsomt landskab. En skræksom og fantastisk natur er rammen om voldsomme begivenheder. Udgangspunktet for denne del af rejsen er bjerghulen, hvor han konfronteres med sin barndoms skæbne-gudinde, Fulvia, og endemålet er Den blå Grotte, hvor han slynges op efter et forlis og svævende mellem liv og død oplever mærkelige og for resten af hans liv helt afgørende ting. Anden del af livsrejsen er spændt ud mellem to byer, Rom og Venedig, repræsenterende fangenskab og frigørelse, men begge set i relation til den sociale sfære. Hvor naturen står i forbindelse med det mytiske, hans jeg, hans skæbne, repræsenterer de to byer en omverdensbevidsthed.

Rejsen er da et symbolsk element i bogen. Dens to yderpunkter er Syditalien og Norditalien, der står for henh. lidenskab og kulde. Lidensskaben udfolder sig hektisk omkring Vesuvs udbrud og Santas forførelsesforsøg. Da Antonio står for at skulle rejse til Venedig, udbryder han: »Bort fra *Rom*, bort fra Syden, hvor alle Erindringsblomsterne staae, over *Appeninerne*, mod Norden, der ligger jo Sneen på de høie Bjerge! fra *Alperne* viftes Kulden ned i mit varme Blod! mod Norden til det svømmende *Venedig*: Havets Brud!« (s. 265).

Mellem lidenskab og kulde, følelse og bevidsthed, går Antonios livsrejse, der således bliver en dannelsesrejse. Målet for rejsen er givet i dens udgangspunkt: tabet af enheden. Enheden af kunst og kærlighed, som var givet i og med Annunziata-oplevelsen, var som nævnt etableret uden om en legemliggørelse og i latent strid med en sådan. Dannelsesrejsen bliver i sin første etape en blotlæggelse af modsætningerne, men søger mod en forsoning af dem. Trådene i hans skæbnes væv lægges i Syditalien, mønsteret fuldendes i Norditalien, hvorefter han tager ophold på et gods i Calabrien i Syditalien. Da kan han med kone og barn uden risiko opsøge »Hexehullet«.

Men der er endnu et mål med livsrejsen. Dens to etaper, den mytisk-romantiske og den realistisk-sociale, blotlægger bogens hovedproblem: kan det mytiske genkendes i det sociale, føres ned i en borgerlig sfære? Eller må myten droppes til fordel for et liv i velordnede kår og i et agtværdigt ægteskab?

Grotteoplevelsen

Tyngdepunktet i hele denne problemstilling og dermed også i selve livsrejsen ligger i oplevelsen af Den blå Grotte. Det er nødvendigt at fremdrage en del af baggrunden for oplevelsen her:

I Antonio har haft sin debut som improvisator på teatret i Neapel, hvad der må betegnes som hans egentlige kunstneriske gennembrud. Den fyldigst refererede improvisation handler om fantasien, her skildret som en fe. I digtet fortælles der om en lille fiskerdreng, der som barn får besøg af en dejlig pige, fantasien. Hun binder vinger på skuldrene af ham, og sammen flyver de til en dejlig ø, hvor de leger. Da han vokser til, bliver hendes besøg sjældnere. Han længes efter hende og det dejlige land, de sammen betrådte, men genkender hende kun af og til i et glimt nede i havets dyb. En skønne dag er der pludselig skudt en ny ø frem ved siden af Capri, en vidunderligt smuk ø med et slot. De andre fiskere ved, at det

er en luftspejling, et fata morgana, men den unge fisker ved med sig selv, at det er barndommens ø og feens slot. Fuld af utålmodig længsel sejler han derud. I det samme nærmer en skypumpe sig. Luftspejlingen slukkes, fiskeren og hans båd er forsvundet.

Antonio etablerer sig altså som kunstner med et digt om fantasien. Men i digtet er fantasien sat over for virkeligheden. Omverdenen, de andre fiskere, ved ud fra fornuft og erfaring, at den nyopdukkede ø kun er en luftspejling, men han genkender den som sin barndoms rige. Digtet åbner to muligheder: enten optages fiskeren i det fortryllede land og forlader dermed definitivt den normale, sansbare verden, eller også går han under, fascineret som han er af sin egen indre verden, forlokket af en illusion.

Hvordan det end er: kort tid efter giver virkeligheden Antonio et svar på hans digt. Hans båd kæntrer under en skypumpe, han selv drukner ikke, men slynges op i en strålende og eventyrlig verden.

Det skel mellem subjektivt og objektivt, der beherskede digtet om fantasien, sætter sig også igennem i oplevelsen af Den blå Grotte.

I beskrivelsen gås der tæt på Antonios egne umiddelbare sansninger og tanker. Alt er holdt ubestemt, en spørgende, famlende holdning over for omverdenen er den fremherskende. Som eksempel kan følgende udpluk tjene:

Af Luftens Strømme blev jeg baaret, jeg var vistnok død

(s. 232)

Mekanisk greb jeg frem for mig, jeg følte en fast Gjenstand

(s. 233)

Jeg laae paa en kold fast Masse, som paa en Klippespids

(smst.)

Som Skypumpen ude paa Søen, men mindre og tindrende blaa, stod en Søile, uformet og høi, tæt ved mig. Var det min Skræk, min Erindring, der viste mig dette Billede; jeg vovede efter nogle Øieblikke sagte at berøre det; det var fast som Steen, kold som den; jeg strakte Haanden ud i det halvdunkle Rum bag ved og mødte faste, glatte Mure, men mørkeblaa som Nathimlen. Hvor var jeg? – En skinnende Sø var det, jeg havde antaget for Luft under mig

(smst.)

Tæt ved mig var en hugget Trappe, den syntes af mægtige Saphirer, hvert Trin var uhyre Blokke af denne funklende Steen; jeg steg derop, men Klippestykker lukkede Indgangen for mig

(s. 233-34)

I en Klipperevne stod en løs Gjenstand, jeg berørte. Det var en Konka, tung og

stor; den var fyldt med Guld- og Sølvmynter, jeg følte de enkelte Stykker, og mit Opholdssted blev mig mere sølsomt
(s. 234).

Beskrivelsen af hulen og af Antonios undrende forsøg på at fatte, hvor han er, er lang og meget detaljeret. Den kunne fortjene at blive citeret og analyseret i sin helhed, men de ovenstående udsnit kan trods alt meget godt illustrere den gennemgående tendens. Tingene er ikke på forhånd veldefinerede, men får først efterhånden kontur og mening for Antonio. Substantiverne er i stort tal ubestemte, og beskrivelsen bevæger sig frem gennem serier af spørgsmål og modstillinger (ved »men«). Ord som »vistnok« er typiske. Alt dette peger på den fundamentale usikkerhed overfor, om det sete er virkelighed eller drøm.

Under selve opholdet i grotten når Antonio frem til at acceptere, at »den Glands, jeg skuede, var til, saaledes som jeg selv var det, aandelig eller legemlig« (s. 234). Hans spørgen over for, om oplevelserne skulle lokaliseres til et indre eller et ydre, er her afgjort, dog således, at det ydre også indbefatter en ikke-materiel verden, jvf. scenen, hvor han ser Lara komme: »en Aand var hun, Aander var det Hele, følte jeg, intet Drømmebillede af min Phantasie« (s. 235).

Da Antonio er vendt tilbage til den normale borgerlige verden igen og er kommet under lægebehandling, bliver han på ny tvivlrådig: »Var det Virkelighed eller Drømme? Havde jeg sku et ind i Aande verdenen?« (s. 237). Når det kort efter hedder, at det var sandhed det hele, ingen drøm, da er det en vejledende kommentar fra skrivende stund, der er sat ind for at markere den niveauforskel mellem den oplevende og den skrivende, som ofte er et bærende strukturelement i dannelsesromanen [7]. Under den følgende krise, som er fremkaldt af neddykningen i det borgerlige liv, er Antonio endda rede til at afskrive det hele som en drøm: »Om *Lara*, om Drømmebilledet i Grotten havde jeg ikke Mod at tale i Marias Nærhed« (s. 302).

Men hvad er da Den blå Grotte? Hulen, hvor Antonio finder et hidtil ukendt lys og ydermere får den skat (konkaen med mønterne) i hænde, som ender med at skaffe ham den skønneste pige og et gods i Calabrien, hvad er den andet end Aladdins hule [8]? Det kan sandsynliggøres yderligere gennem

2 den anden række af begivenheder, der fører op til grottescenen. På en udflugt til Paestum har Antonio mødt den blinde pige Lara og har ved sin sang om verdens dejlighed vakt hendes længsel efter at få evnen til at se. Da Antonio er skyllet op i grotten, kommer Lara og hendes plejefader derud i en båd. I drømme er det blevet varslet for dem begge, at en livets

engel derude vil række hende nogle lægende urter. Da hun genkender Antonios stemme, udbryder hun: »Giv mig Øiets Lys!« (s. 234).

Hele beskrivelsen af Den blå Grotte er ét orgie af lyseffekter. Beskrivelsen af rummet og af Antonios egen placering i det kulminerer i følgende totalbillede: »I alle Overgange af Blaate lyste enhver Gjenstand, jeg selv stod i en Glands, som strømmede Lyset ud inden fra« (s. 233).

Det følges op af en overbevisning om, at den glans, han ser, er til, i åndelig eller legemlig form.

Der er da en ganske klar parallel til Aladdins nedstigning i hulen. Målet er at sætte sig i besiddelse af det indre lys, det som ses at gennemstråle Antonio. Og ligesom Aladdin henter uanede skatte op fra hulen og frem for alt bliver ejer af lampen, der kan opfylde hans ønsker, bringe ham til tops i samfundet, så finder Antonio en skattekiste, som giver Lara den rigdom, han selv senere får del i.

Problemet i hele denne skildring er imidlertid dette: nok lægger den sig som en kalke hen over den romantiske myte om Aladdin; alligevel er der ikke tale om nogen umiddelbar reproduktion af Aladdins nedstigning i hulen. To ting er afgørende ved Andersens brug af myten: for det første betvivles dens realitet såvel af omverdenen som af hovedpersonen selv, i hvert fald i en bestemt fase af hans udvikling. En radikal skepsis flytter en overgang den mytiske oplevelse fra en håndgribelig yderverden ned i ukontrollable dybder i jeg'et, hvor den benævnes en drøm. For det andet er den tidligere påpegede tvivl om selve oplevelsens art og væsen et træk, der bevirker, at man ikke uden videre kan sige, at Den blå Grotte *er* Aladdins hule, men i stedet, at den *forstås som*, fortolkes som et sådant mytisk sted.

Denne *overgang fra væren til fortolkning* er afgørende ikke blot for forståelsen af romanen, men også for den idéhistoriske sammenhæng, den placerer sig ind i. Omverdenen er ikke en umiddelbar bærer af identitet. Det påhviler det oplevende jeg at meddele en i øvrigt realistisk omverden mytisk kvalitet, at gøre den gennemskinnelig for det indre lys.

Med baggrund i den foreløbige analyse af grottescenen kan det da fastslås, at der i romanen eksisterer to bevidsthedslag, ét, som knytter sig til tankens skepsis, og ét, som knytter sig til en mytisk oplevelse af identitet. Disse to lag vil fremover blive benævnt den analytiske og den syntetiske bevidsthed [9]. Undertiden optræder de side om side, undertiden er de repræsenteret i en rækkefølge, der er bestemmende for bogens komposition og dvs. for faserne i hovedpersonens udvikling.

Romanens moralsk-kritiske analyse af barndommen

Det er i nogen grad den analytiske bevidsthed, der er afgørende for udvalget af erindringer i barndomsafsnittet. Fortællerens indledende refleksioner over, hvordan der skal fortælles og om hvad, drejer sig bl.a. også om forfængeligheden, om hvilken det siges, at den uundgåeligt vil spille ind og påvirke fortællingen: »alt i min Barneverden skjød den op, som Urt, og voxte siden, som det bibelske Sennepskorn, høit op mod Himlen og blev et mægtigt Træ, hvori mine Lidenskaber byggede Rede. Een af mine første Erindringer peger hen derpaa« (s. 9).

Den egentlige livsberetning begynder altså som en demonstration af et moralsk kompleks. Der fortælles om et tidligt syndefald. Børnene leger en uskyldig leg, der går ud på at løfte hinanden op at kysse det usynlige Jesus-barn på korset. Moderen kommer forbi og røres over deres uskyld, som hun senere – mens Antonio hører på det – udbreder sig om til nabokonen:

min Uskyldighed blev mindre derved; Forfængelighedens Sædekorn inddrak her de første Solstraaler. Naturen havde givet mig et blødt, fromt Sind, men den gode Moder lod mig mærke det, lærte mig mine virkelige og indbildte Fortrinligheder, tænkte slet ikke paa, at det gaaer med Barnets Uskyldighed, som med Basilisken: den maa døe, naar den faaer sig selv at see
(s. 10).

På et tidligt stadium grundlægges et anlæg for selvkredsning, narcissisme, som skal vise sig at blive fatalt for Antonio.

De enkelte historier, der fortælles fra Antonios barndom, er ikke kædet sammen af en fælles beskrivelse af miljøet eller af en indre fremadskridende logik. De står som løse episoder, der alene er knyttet sammen i en udvælgende bevidsthed. De rummer så godt som alle en moralsk-kritisk pointe, og det er for denne pointes skyld, de fortælles.

Om besøget hos munkene, hvor Antonio ser de dodes skeletter, hedder det afsluttende: »Taabeligt var det at føre mig Barn ind paa dette Sted« (s. 11), og det udvikles videre, hvilken indvirkning besøget havde på hans fantasi og hans forestillinger om, hvad han ville være. En lignende pointe oparbejdes ved beretningen om hans besøg i Katakomberne og om hans besvimelse ved Allehelgens-festen. Overalt er der en anden bevidsthed end den oplevendes, barnets, på færde. Det er fortælleren, den voksne Antonio, som tilbageskuende udpeger problematiske størrelser i sin barndom og fremfører de enkelte historier som en slags bevisførelse. Det er en udskillende og prøvende refleksion, der styrer fremstillingen.

Hensigten bag denne analytiske fremgangsmåde er klar: der skal gøres rede for tilblivelsen af en bevidsthed, der står i fare for at lukke sig omkring tidligt fastlagte størrelser. Den moralsk-kritiske udvælgelse af barndomsoplevelser belyser dannelsen af en selvbeskæftiget digtereksistens. Det er nok en dannelsesproces, men i første omgang med et til dels negativt fortegn. Symbolet for denne proces er nok et traditionelt vækstsymbol, men det er hentet ud fra en kontekst, som gør det suspekt i den nærværende sammenhæng. Der tales om det bibelske sennepskorn, der vokser højt op mod himlen og bliver et mægtigt træ, som hans lidenskaber bygger rede i. Det er et citat fra Mattæus kap. 13, vers 31-32, hvor Jesus taler om Himmeriget, dog med den drejning, at her er det himlens fugle, der kommer og bygger rede i træet. Netop denne oprindelige kontekst gør væktsymbolet problematisk. For i romanen er der på dette sted ikke tale om en vækst fra det skjulte til det åbenbare, men om en vækst i et lukket rum. Himlens fugle er blevet til Antonios lidenskaber. Dvs. at rummet er hans indre, *himlen er hans eget jeg*. Heri ligger der en farlig forveksling af den enhed med det guddommelige, som væktsymbollets oprindelige kontekst peger hen på, og den lukken sig inde i en spejlende selvguddommeliggørelse, som Antonio kommer til at risikere.

Udvælgelsen af barndomserindringer tjener skildringen af, hvordan en farefyldt selvforståelse bliver til, Antonios opfattelse af, at han skal være kunstner. Der peges på, hvordan hans fantasi vækkes og efterhånden tager retning, hvordan han bliver til en drømmer og improvisator. Som et forvarsel om, hvad der skal komme, antyder en lille beskrivelse ved første kapitels slutning mulighederne i hans fantasien:

Jeg levede stille, ganske i min egen selvskabte Drømmeverden, kunde hele Timer ligge paa Ryggen med Ansigtet mod det aabne Vindue, og see paa den forunderlige, delige blaa Luft, Italien eier, det sære Farvespil ved Solens Nedgang, naar Skyerne hang med et violfarvet Skjer paa den guldgule Grund. Tidt ønskede jeg, at kunne flyve der langt ud over Qvirinalet og Husene til de store Pinier, der stode, som sorte Skygebilleder paa den ildrøde Horizont. Et ganske modsat Syn havde jeg til den anden Side fra vort Værelse; der laae vor og Naboens Gaarde, hver kun et lille snevert Rum, indeklemt af de høie Huse og næsten tillukket for oven ved de store Træ-Altaner. Midt i hver Gaard var en muret Brønd, og Pladsen mellem disse og Husenes Vægge, var ikke større, end at kun eet Menneske kunde gaae rundtom; ovenfra saae jeg saaledes egentligt kun ned i to dybe Brønde; de vare ganske overvoxede med det fine Grønne, vi kalde Venus Haar; dybest nede tabte det sig i et Mørke. Det var, som kunde jeg see dybt ind i Jorden, hvor da min Phantasie skabte sig de sælsomste Billeder

(s. 14-15).

Ved skildringen af, hvordan Antonios selvforståelse bliver til, er det nok den skrivende, der udmåler vejen, han gik, men det sker med en klar bevidsthed om, hvor farerne lå. Med analytisk præcision udpeges de enkelte elementer i den proces, der førte ham til at opfatte sig selv som digter.

Et af hovedtrækkene er en naturgiven hang til at drømme. Den ovenfor citerede skildring angiver dog straks, hvilke veje denne fantaseren kunne slå ind på. Der er længslen mod den blå luft og dragningen mod den dybe brønd med Venus-hårene, en spiritualistisk hensynken i altet, en løftelse mod det uendelige, og en fascination af faldet, af det seksuelle. Mellem disse yderpoler udfolder hans skæbne sig, og det er romanens påstand, at de begge er indeholdt i selve hangen til at fantasere.

Er drømmeriet et *naturgivet* anlæg hos Antonio, er dette anlæg til gengæld også udsat for en kraftig formning via *omgivelsernes* indvirkning. Moralsk-kritisk peges der på en række episoder i barndommen, hvor andres reaktioner får Antonio til at »fantasere« bevidst for at opnå bifald og være centrum for alles opmærksomhed. Heri er indeholdt det næste skridt på digterbanen, den bevidste produktion; men samtidig er den umiddelbare drømmen erstattet af ønsket om ros. Antonio begynder at spejle sit jeg i omgivelserne. Det er det samme, der i romanens indledende scene kaldes et syndefald, et tab af uskyld.

Den kritiske holdning til denne udvikling kommer til orde i scenen ved Nemi-søen. Før blomsterfesten er Antonio ude at binde kranse. Her møder han Fulvia, der spår ham:

»Rosmarinernes Blomster,« sagde hun, »bliver smukkere i dine Hænder! Du har en Lykke-Stjerne i Øiet!«

Jeg saae forundret paa hende, idet jeg trykkede Krandsen, jeg bandt paa, op mod mine Læber.

»Der sidder Gift i de smukke Laurbærblade! Bind din Krands, men smag ikke paa Bladene!«

(s. 29-30).

Laurbærkransen er jo tegnet på hans kommende kunstnerværdighed, og Fulvias advarsel gælder da Antonios allerede grundlagte tendens mod narcissisme.

I den analytiske tilbageskuen er næste trin, at der sættes navn på hans evne, og det sker, da han sammen med moderen og Federigo overværer en scene, hvor en bonde synger improvisationer: »det var ikke en Vise, som andre, nei, han sang for os, hvad vi saae og hørte! Vi vare selv med i Visen« (s. 24). Det resulterer i en første, primitiv forståelse: »Nu forstod

jeg da, hvad en Poet maatte være, altsaa en, der kunde synge smukt, hvad han følte og saae« (smst.).

Ud af det kommer der en besyngelse af virkeligheden i skikkelse af spækhøkerens butik. Ganske vist kaldes den »en heel Trylleverden« (s. 25), men hovedsagen er, at omgivelserne nogenlunde uforarbejdet indgår i digtet. Gengivelse af virkeligheden – med følelse og fantasi, men med hovedvægten på overførelsen af en konkret omverden – det er da det første skridt frem mod en forståelse af, hvad det indebærer at være digter/improvisator. Det kommer til at indgå i en lang selvforståelsesproces, som ikke vil blive behandlet nu, da også romanens syntetiske bevidsthed har betydning for den.

Her skal der foreløbig kun gøres rede for, hvordan den moralsk-kritiske udvælgelse af begivenheder fra barndommen også har indflydelse på præsentationen af den vej, Antonio har fulgt frem mod kunstnerbanen. Der er dermed lagt op til en forståelse af, at digtningen, der i romanen kan omtales som »den herlige guddommelige Poesi« (s. 252), også kan drives frem af kræfter i den verden, som den analytiske bevidsthed er forbundet med: socialiteten og psykologien.

Allerede inden Antonios første afgørende oplevelse, mødet med sangerinden Annunziata, er der således i romanen gjort rede for, hvordan en kunstnerisk-drømmerisk tilbøjelighed har taget en farlig retning. Antonio har fået smag for laurbærkransens blade endnu på et tidspunkt, hvor han kun har en ret rudimentær forståelse af, hvad kunst er. Annunziata-episoden forstærker i første omgang hans hang til selvkredsning, mens den dog bibringer ham en højere forståelse af kunstens muligheder. Allerede i sin skoletid tog han Dante til forbillede, et opsving i retning af åndeliggørelse og fantasiudfoldelse. Dette levendegøres i forholdet til Annunziata, hvis kunst han i et hyldestdigt sammenligner med Dantes. Når han forsøger at fastholde sin kærlighed til hende som rent åndelig, er det på en måde nok en realisation af denne dantiske holdning. Men såvel udgangen på Annunziata-episoden som talrige episoder undervejs viser, at selv den åndeliggørelse, hvor ideal den end synes, ikke hverken er eller kan være det endelige mål for hans dannelse, idet den til dels opretholdes og næres af en *kunstner-egoisme*, en selvsøgende holdning, for hvilken virkeligheden er forstyrrende.

Så langt frem fungerer den analytiske bevidsthed som et redskab til påvisning af vildveje i dannelsesprocessen. Den er et led i erindringens spørgen om, hvad der kom af hvad, og er derfor afgørende for forståelsen af, hvorfor romanen *ikke* kunne være afsluttet med dens første del, dvs. med en forening af Antonio og Annunziata [10].

Refleksion og identitetskrise

Den analytiske bevidsthed findes i romanen på to forskellige niveauer, der ikke må forveksles med hinanden. Det ene er, som beskrevet, en side af fortællerens erindrende søgen tilbage. Her er den analytiske holdning altså et strukturskabende element, bestemmende for romanens opbygning, fordi den befinder sig på et overordnet plan, nemlig i den fortællendes bevidsthed. Den er et kritisk redskab til belysning af dannelsesprocessens fejlholdninger og deres opståen og tjener som sådant *begrænsede*, veldefinerede formål inden for romanens helhed.

Det andet niveau er ikke i øjenhøjde med den fortællende, men derimod med den oplevende. Den analytiske bevidsthed fungerer her som en bevidsthedsform, der markerer et trin i Antonios udvikling, en kritisk fase, en anfægtelse. På sæt og vis svarer den til den kritiske mellemfase i den typiske dannelsesheltes udvikling, også kaldet refleksionsstadiet. Romantik og efterromantik opererede med tre faser i menneskets og historiens udvikling: umiddelbarhed, refleksion og ny umiddelbarhed. Refleksionsstadiet betyder ikke blot, at den prøvende eftertanke sætter ind, men overhovedet enhver anfægtelse af umiddelbarheden og i den forbindelse også hensynet til de tusinde bånd, der binder individet og lammer dets handleevne. Derfor kunne fru Gyllembourg og Kierkegaard samstemmende kalde deres samtid en reflekteret tid, hvad der ikke uden videre betød, at det var en særlig filosofisk tid [11].

Dannelsesromanens refleksionsstadium lader sig kun delvis overføre til *Improvisatoren*, thi her er det, som om dette stadium er delt op i to forløb. Det første strækker sig fra og med 2. dels begyndelse, rejsen gennem de pontinske sumpe, frem til forliset ved Capris kyst. Det andet forløb tager sin begyndelse med Antonios opvågnen under lægens behandling og strækker sig frem til foreningen med Lara-Maria, eller måske kun til mødet med Maria og improvisationen til fordel for de nødlidende.

Grænserne er på den ene side forholdet til Annunziata med dets iboende, men længe skjulte konfliktstof, på den anden side hans følelse af endelig gennem kunsten at være trådt i forbindelse med det guddommelige og samtidig mødet mellem fortid og nutid, drøm og virkelighed i skikkelse af dobbeltvæsenet Lara-Maria. På den ene side dannes en foreløbig, men problematisk identitet, på den anden side oprettes den endelige identitet i et sammenfald af alt det adskilte. Som en klippeø midt i den urolige mellemfase står da episoden med Den blå Grotte.

Det, der sker i denne fase, er da en sprængning af identiteten. Jeg'et sættes under debat. Antonio står tvivlende og fortvivlende over for sin egen eksistens, kan ikke se sammenhængen i sin tilværelse, eller da højst

en negativ, destruktiv sammenhæng. Der er ikke megen fremdrift i ham i denne tid, bundet som han er til fortiden, kredsende omkring sine nederlag, stadig borende i og omkring de punkter, hvor tingene begyndte at falde fra hinanden. Denne analytiske bevidsthed beskrives som og opleves som et fald fra en højere eksistens eller i hvert fald en fortabelse af muligheder.

I det første forløb frem til forliset er den jordbund, den nærer sig af, det psykiske. Efter forliset er den i første omgang (opdragelsesårene hos Borgheserne) især knyttet til det sociale, for så under den desperate flugt fra bruden, han mistede (Flaminia), til »den døde Brud« (Venedig) at suge til sig fra begge erfaringsområder. Den analytiske bevidsthed som stadium i Antonios udvikling er altså beskrevet som et fald fra en identitet ned i en psykologisk begrundet opløsthedstilstand og i en social afhængigheds- og usikkerhedstilstand.

Romanen konfronterer således en romantisk inspireret forestilling om enhed med de nye erfaringsområder: det psykologiske og det sociale.

Karakteristisk for begge afsnit af midterfasen er den stadige tilbageskuen samtidig med, at der hen ad vejen igen og igen stilles spørgsmål til begivenhederne i fortiden. I det første afsnit, der omfatter tiden mellem opholdet hos røverne og forliset ved Capri, er det duellen, Annunziatas følelser og ikke mindst hans eget værd som elsker og menneske, han med opløsende skepsis kredser om. En stærk splittelse gør sig gældende allerede fra første færd. Symbolsk udtrykkes den gennem beskrivelsen af det landskab, han kører igennem. De pontinske sumpe oplever han først som en utrolig »Saftighed og Yppighed«, som »Frodighed«, »den rige Yppighed rundt om, det friske Grønne og det varme Solskin« (s. 155-56). Men snart opdager han, hvad der skjuler sig bag frodigheden. En bonde, han møder, ser gulbleg og sygelig ud, ligner en død. Luften er giftig, murene er dækket af »en feed, graagrøn Skimmel«, alt bærer præg af »Forraadnelsens Aande« (s. 156).

Fortælleren understreger, at tolkningen har sin grund i den oplevendes sindstilstand, hvilket vil sige, at verden som sådan klarer frisag set ud fra dannelsesprocessens slutstadium, mens al opmærksomhed samles om det lidende subjekt. Psykologien bliver da det egentlige iagttagelsesfelt. I den fortalte tid [12] tolker Antonio selvplagerisk landskabet som et billede på »Livets falske Lykke« (s. 156) og tænker her naturligvis på tabet af Annunziata. Men landskabsbeskrivelsen har også en funktion i fortællersens strategi: Den er ikke kun et spejl for enten det forbigangne eller det nuværende, men peger fremad i romanen. Forrådnelsen under yppigheden, døden under livet, det er jo summen af, hvad Antonio mener at kunne erfare i første afsnit af midterfasen. Skildringen af de pontinske

sumpe peger symbolsk frem mod oplevelsen af vulkanen, Santas forførelsesforsøg, dragningen mod den lave sanselighed i Neapel og endelig beskrivelsen af Gennaro.

Men med den nævnte fortællerkommentar in mente er der grund til at mene, at ingen af disse ting kommer til ham udefra, uden at der er noget i ham selv, der kalder på oplevelser og erfaringer af denne art. Og hvad er det andet end den splittelse, hvis forudsætninger Annunziata-episoden har blotlagt, men som vi har kunnet følge helt tilbage til grundlæggelsen af hans selvtilstrækkelige, omverdensløse drømmerekstensiv i barndommen. Den sorte brønd med venushårene modsvares her af de pontinske sumpe, men også hans egen hengliden i den blå luft har sit sidestykke her. Han nærmer sig Terracina med »den fyldige, hesperiske, Natur« (s. 156), ser havet med bølger »saa blaae, saa klare, som Ætheren selv« (s. 157). Og da sker forvandlingen:

Mit Øie var bundet som min Fod; al min Sjæl aandede Henrykkelse. Det var, som om det Legemlige inde i mig, Hjerte og Blod, blev til Aand, opløste sig i den, for at kunne svæve ud mellem disse to Himle: det uendelige Hav og Himlen oven over. Taarerne strømmede mig ned over Kinderne, jeg maatte græde som et Barn (s. 157).

Der er klare forbindelseslinier fra denne beskrivelse frem til to afgørende episoder, der begge betegner en lignende løftelse. Den ene er digterindvielsen på Vesuv. Antonio har været kastet ud i dyb splittelse og tvivl om sit eget værd. Om ikke før, så er han via Santa blevet sig bevidst, at han ikke er én, men to, kunstner og menneske, og at disse to ikke vurderes ens: »Skulde virkelig Santa have Ret, skulde jeg være kun en poetisk Figur i denne Verden! At Annunziata elskede Bernardo, var jo Beviis noksom derpaa; mit aandelige Jeg var hende maaskee kjært, men jeg selv kunde ikke vinde hende« (s. 176).

Der føres proces mellem de to jeg'er, og Antonio stiller sig, som det fremgår af citatet, på det nyopdagede, men forsmåede jeks side. Men selv om han med sine ønsker og sin selvhævdelse tager elskerens parti, er han ikke i stand til at udføre rollen. Da Santa prøver sig frem første gang, er kødet redbon, men ånden uvillig: »en Følelse af Skam og Uvillie opstod i min Sjæl, jeg vendte mig fra hende, Syndens deilige Datter« (s. 180).

Han er splittet mellem to viljer, men forsøger i det følgende at brænde den ene ud af sin krop. Under opstigningen på Vesuv føler han jorden gløde under sig, men transponerer oplevelsen over i en Gudsoplevelse. Den glødende ild, der står op fra krateret, kaldes for »Ildsøilen«, en billeddannelse, der leder tanken hen på den ildsøjle, der gik foran Moses

og hans folk på vejen mod det forjættede land. Det forjættede land, som Antonio her ser ind i, er åndens rige, hvor han modtager indvielsen til digtergerningen, til at være Guds og naturens præst. Han føler, at al sygelighed hos ham brændes ud, og han beder Gud om at bevare hans sjæl ren (jvf. s. 188).

Da han er på vej 'ned', ser han lavaen omkring sig synke sammen og opsluges af ilden, men han tager det ikke som et tegn, han bæres oppe af sin fortolkning. At denne fortolkning ikke er en overvindelse, men kun en flugt, overbevises man om i det følgende, hvor alfonsernes tilbud kaster en brand i hans sjæl. Ilden, der brændte under hans fødder, var da ikke Guds lutrende ild, men derimod den ønskede og frygtede sanselighed. Jordskorpen er da bristefærdig under ham, da han svinger sig op mod kunstens renselse.

Da han har optrådt på teatret, gør Santa et nyt forsøg på at forføre ham. Han lader sig rive med, lige indtil et madonnabillede over sofaen falder ned og rammer ham i hovedet. Det er hverken tilfældet, skæbnen eller forsynet, der her griber ind. Det, som rammer hans pande, da han er ved at »synke ned i Lidenskabens Mal-Strøm« (s. 201), kommer ikke udefra, men indefra. En voldsom tilbageslængning finder sted, og han flygter ud i naturen, der nu har skiftet symbolkarakter. Vesuv, der før var Guds stemme, bliver nu hans eget blods stemme, eruptionerne bliver til ejakulationer, kort sagt, hvad han vægrede sig ved at tage i virkeligheden, tager han nu i fantasien.

Ligesom han ved den tidligere anførte beskrivelse af havet genkaldte sig barnets følelse, foretager han på flugten fra Santa en hastig regression til barndommen: »alt Ædelt og Godt jublede Seierhymner i mit Hjerte, jeg var Barn igjen med Sjæl og Tanke« (s. 202).

Men løftelsen op mod det åndelige, mod Gud, mod den barnlige uskyld lader sig ikke sådan fremtvinge. Han har ikke blot mødt »Skjønhedens Slange, som viser mig Kundskabens Frugt« (smst.), men har også lært sig selv at kende som omverdensløs person, »poetisk Figur«, lært sit hjemløse begær at kende.

Det, der sker, er da en regulær fortrængningsproces. Flugten til barndommen ledsages af en betænkelig fantasiudfoldelse, betænkelig så meget mere som den helt er projiceret ud i omgivelserne:

Han sejler over til Torre del Annunziata, ikke uden at gøre sig tanker om navnet. Her ser han lavastrømmen skyde frem. Den nærmer sig et vintræ, hvor bønderne har hængt et madonnabillede op i det håb, at det kan standse lavastrømmens fremtrængen. Da det viser sig at være omsonst, appellerer en munk til mængden om at redde billedet, og en kvinde styrter frem mod, hvad der ville være den visse død. Men hvem lægger sig

imellem? Ingen anden end Bernardo, som Antonio dog ikke tør se i øjnene.

Hele scenen er en projektion af en indre proces i Antonio. Den Gudsmoder, han som »barn« appellerer til, den rene kvindeskikkelse, der rørte ved hans pande og førte ham bort fra syndens dejlige datter, lader han nu blive fortæret af sin lidenskabs lava. Og hvem er denne madonna andre end Annunziata, hvis navn stedet bærer? Bernardo, hans misundte og foragtede modpol, er her blevet helten i dramaet. Hans rolle må forklares ud fra det foregående: Efter at have været fristet af luderne og alfonserne søger Antonio ind i et spillecasino, hvor han møder Bernardo og lægger mærke til en dame, der ligner Annunziata. Da han senere søger ly i en løvhytte udenfor, bemærker han, at Bernardo går ind i hytten ved siden af. Lidt efter er damen på vej ind til ham selv. Han gribes af »Ild og Skræk« (s. 194) på samme tid, men hun finder i tide ud af, at det er i hytten ved siden af, hun har ærinde. Lyden af Bernardos kys brænder Antonio i sjælen.

I episoden med madonnabilledet er Bernardo altså en projektion af Antonios undertrykte begær. Den ild, som i virkeligheden blev trængt tilbage, lader han i fantasien fortære Annunziata. Hans bedre jeg, munken, er magtesløs lige over for hans sanselige jeg, Bernardo.

Regressionen til barndommen er da en flugt fra en ydre virkelighed, men spaltningen ligger lige fuldt inde i ham selv.

Antonio er kastet ud i en dyb splittelsestilstand og kender kun én vej ud: tilbage til tiden før faldet. I sig selv er det det modsatte af en løsning, og straffen lader da heller ikke vente på sig. Omverdenen tager ham på ordet. Han *bliver* barn igen, møder Borgheserne, der får ham overtalt til at følge med dem. For dem er han ikke den talentfulde debutant, men det fattige plejebarn, der skal opdrages. Men samtidig med, at hans krise på den måde udvides og uddybes, er trådene – ham selv uafvidende – så småt ved at samles. Regressionen til barndommen var en flugt fra problemerne, men det er bogens romantisk betonedede tanke, at barndommen netop rummer den nærende jordbund, som hans endelige jeg, det jeg, dannelsesprocessen sigter mod at opbygge, kan slå rod i.

Med sikker hånd styrer H.C. Andersen begivenhederne, når han da lader sin hovedperson møde den barndom, han ønskede sig tilbage til. Antonio møder den i en ydre, menneskelig skikkelse: den blinde 11-årige pige ved templet i Paestum. Lara repræsenterer den fattige barndom, han selv er udsprunget af. Ved både Antonios og højere kræfters mellemkomst forvandles hun i romanens løb til den rige Maria, plejedatter af Venedigs borgmester, gjort både seende og velhavende takket være den skat, hun fik ved sit andet møde med Antonio, mødet i Den blå Grotte.

I Lara er da symbolsk fremstillet det bæredygtige i den barndom, Antonio tog sin tilflugt til. Men han er endnu ikke hverken moden eller værdig til at sætte sig i besiddelse af den. Han er stadig behersket af den rent seksuelle drift, som han veg tilbage for at realisere. Dens magt over ham var begrundet i den bratte opvågnen fra en selvcentreret, altfortærende og omverdensløs kunstnerlidenskab, bundet til tidlige erfaringer i barndommen. Der er derfor god logik i, at han føres tilbage til sin barndom for på ny at assimilere den med sit jeg.

Pigen ved *templet* bliver senere hans andet jeg. Men her på dette trin af udviklingen kan han kun krænke helligdommen. Behersket som han endnu er af driften, tager han mod til sig over for den blinde pige og kysser hende, hvad der skræmmer både hende og ham selv.

Med på turen til Paestum er Gennaro, der i romanens handling har samme funktion som spejlfigur, som tidligere Bernardo havde det, og som senere Poggio får det. Gennaro er en gennemført libertiner og spejler således den side af Antonio, som denne er på flugt fra. Kontrasterne mellem de to personer træder tydeligt frem i forbindelse med en spøgefuld rivalisering om en ung fiskerkone. Det udvikler sig til bitter konflikt, da Antonio, drevet af en blanding af ædle og uædle motiver, har hindret den anden i at forføre fiskerkonen og senere under roturen ud til Capri afslører, at han ved alt om den andens fallit.

Under kæntringen drukner Gennaro, mens Antonio skyldes op i den æterblå grotte. Med baggrund i Antonios indre splid og Gennaro-figurens spejlingsfunktion ligger det da nær at opfatte denne begivenhed symbolsk. Det er den løsrevne drift, der går til bunds. Antonio dykkes ned i bølgerne og skyldes op i Den blå Grotte, hvor han i en halvbevidst tilstand genoplever samme proces: en nedsynken i »Havets Dyb« (s. 233) og en opstigning til »den uendelige blaa Æther« (smst.). Det er en symbolsk proces, en rituel indvielse, hvorigennem han ligesom får præsenteret muligheden for et nyt afsæt ud fra den åndens verden, som han ved romanens slutning er nået til endelig erkendelse af. Alt er her i grotteoplevelsen endnu på et foreløbigt plan. Kræfterne i hans indre har ikke undergået nogen endelig omlægning. Alt er symbolsk, peger fremad. Når derfor Gennaro går til bunds, mens Antonio vipper op i himmelske regioner, betyder det ikke, at Antonio hermed har sagt farvel til sin seksualitet. Han har blot fået et nyt erfaringsgrundlag, og resten af romanen skal da vise, om han er i stand til at indoptage det, gøre det til *sin* virkelighed.

I første omgang ser det ud til ikke at skulle lykkes. Antonios splittelse, hans analytiske holdning til sig selv uddybes tværtimod under de følgende begivenheder. De seks opdragelsens år hos Borgheserne er nok,

som han tilbageskuende kalder dem »min aandelige Opdragelses Kamp, Svenden, man behandlede som Dreng, for at han kunde optræde som Mester« (s. 242), men opdragelsen har sin bagside: »man styrede min Tanke paa mit eget Jeg og bebreidede mig derpaa, at jeg lagde Mærke til mig selv« (s. 243).

De sociale konflikter

Var det før indre kræfter i ham selv, der gjorde hans jeg problematisk, er det nu det ydre pres fra samfundet, den manglende sociale accept, der fremkalder krisen, splitter Antonios jeg. Denne roman, der ellers løfter sin helt op i mytiske lag, peger samtidig præcist på den modernitet, der stiller sig i vejen for den romantiske drøm: psykologien og samfundet som problematiserende erfaringskilder. Ud fra begge områder sættes der spørgsmålstegn ved jeg'et, dets selvfølgelige identitet anfægtes.

Ikke desto mindre reserverer H.C. Andersen en forsvarsposition for sin helt. I det ovenanførte citat om Antonios »aandelige Opdragelses Kamp« taltes der om »Svenden, man behandlede som Dreng, for at han kunde optræde som Mester«. Der ligger i denne formulering nok en trindeling, en anerkendelse af et generelt mønster for en udviklingsproces og af dens mål, og hvad kunne der andet, da ordene jo peger hen på den dannelseskonception, som er bogens egen [13]. Men samtidig er der i den rækkefølge, trinene her er nævnt i, taget et stærkt forbehold. Han er længere fremme i sin udvikling, end de vil anerkende, han er en anden end den, de tror, ikke dreng, men allerede svend.

I sin egenskab af kunstner føler han sig som de adeliges ligemand, hævder den indre adel over for den ydre: »Men havde ikke mit Navn Adel, *da* havde min Aand« (s. 244). Han sammenligner sig med Tasso. Det stolte hof ved Ferrara er udslettet og lever kun i kraft af Tassos udødelighed.

Posituren er typisk for tiden og siger meget om kunstens og kunstnerens selvforståelse på Andersens tid. Men netop hos H. C. Andersen er der en bevidsthed om, hvorfra denne romantiske hævvelse af åndens supremati anfægtes. Den lærde, politikerens, den unge adelige døgenigt, hver gør sit krav gældende over for Antonio:

Det Skjønne, det Ædle i enhver Ting greb og henrev mig. I rolige Øieblikke tænkte jeg tidt paa alle mine Opdragere og syntes da, at de i den hele Natur og Verdenslivet, som min Tanke og Sjæl levede for, stode mig som travle Haandværksfolk; Verden selv var mig en deilig Pige, der i Aand, Form og Klædning havde min hele Opmærksom-

hed, men Skomageren sagde: »betragt dog hendes Sko! de ere ganske fortrinlige, de ere Hovedsagen!« Skræddersken raabte: »nei Kjolen! see dog hvilket Snit! det maa alene beskæftige Dem! gaae ind i Farven, i Sømmene, studeer det til Grunden!« »Nej«, skreg Haarskjæreren, »denne Fletning maa De analysere, hengive Dem til!« Sproget er dog meene!« udbrød Sproglæreren. »Nei Holdningen!« sagde Dandseme-steren. Du gode Gud! sukkede jeg! Heelheden er det, som griber mig! jeg seer nok det Skjønne i hver, men jeg kan ikke blive Skrædder eller Skomager, for at føie Eder! mit Kald er, at opfatte Skjønheden af det Hele (s. 243).

Over for sine opdrageres krav hævder Antonio helheden. Det er karakteristisk, at Antonio i billedliggørelsen af sit problem ikke bruger repræsentanter for den klasse, han konkret konfronteres med, men derimod en række repræsentanter for erhverv og færdigheder. Anfægtelsen af helheden kommer således klart fra det moderne opsplittede samfund. Over for arbejdsdelingen og specialiseringen, der truer med at hæmme dannelsen, gøre mennesket lig med dets funktion, sættes størrelser som følelse og natur. Eksempelvis hedder det apologetisk om Antonios digt *David*: »mit Hjerte havde naturligt udtalt sin egen Følelse« (s. 250). Mod samfundets adsplittende tendenser gribes der tilbage til en naturgrund i mennesket, hvorfra helheden kan fastholdes, men vel at mærke ikke som alternativ samfunds-vision, kun som æstetisk vision. Det er *skønheden* i det hele, Antonio vil gribe, og det er via det skønne, vejen går til Gud, hvorfor der kan bruges udtryk som »den herlige guddommelige Poesie« (s. 252).

Den æstetiske tilgang til det guddommelige og i forbindelse med den hævdelser af natur og følelse som helhedsskabende alternativer er imidlertid skrøbelige forsvarspositioner for Antonio. Der er ikke langt fra den polemisk fremførte helhedstanke til en pessimistisk/resigneret opfattelse af forholdet del ctr. helhed, som den kommer til udtryk under en udflugt med Flaminia:

Vi stod en Dag ved det gamle Sybille-Tempel, og saae ned paa de to store Vandfald, der som Skyer styrtede i Afgrunden; en Søile af Vandstøv steg høit mellem de mørke Træer og mod den blaa Luft; Solstraalerne skinnede paa Søilen og dannede en Regnbue. Inde i Klippehulen, over den mindre Cascade, havde en Flok Duer Rede, de fløi i store Kredse under os, henover den brusende Vandmasse, der knustes i sit Fald [...]. Jeg tænkte paa mit Hjertes Drømme, der alle knustes, som Strømmen her [...]: Livet var det, der bruste fort, som Strømmen, men ikke hver Draabe inddrak Sollys, det var kun over det Hele, over en heel Menneskehed, at Skjønhedsglorien bøiede sig (s. 254-55).

Her er skønheden et trods alt, et forsonende farvespil, der løfter sig over de knuste enkeltskæbner. Forbindelsen til helheden ses kun fra en position udenfor, en position, der måske ikke engang er kunstnerens, men kun Guds. Baggrunden for denne indbyggede vaklen i Antonios forestilling om skønheden i »det hele« er netop at finde i et samspil mellem psykiske og sociale størrelser. Hans mål som digter er at opspore det guddommelige i verden: »Digteren synger Gud i hans Skabninger [...] forherliger ham i det, han frembragte til sin Forherligelse« (s. 252), men bitre erfaringer og manglende evne til at ryste dem af sig stiller sig hindrende i vejen: »uskyldig og god, som De, er jeg ikke, mit Hjerte erindrer mere den bittre Draabe, end hver Velsignelsens Lædskedrik, man rækker mig!« (s. 251).

Opdragelsen og de med den forbundne sociale konflikter, der i øvrigt også tilspidser sig i en erotisk konflikt omkring forelskelsen i Flaminia, sætter endnu en gang fokus på hans jeg og får ham til at svinge mellem selvfølelse og selvopgivelse. Det spejler sig også i hans kunstneriske udgydelser i denne tid. De har uden undtagelse ham selv som emne. Klarest kommer det frem i digtet om David, et emne, han vælger på grund af ligheden med hans egen skæbne, i hvert fald i udgangspunktet: hyrdedrengen, der bliver konge.

Der er langt her mellem realiteten i og idealet for hans kunstneriske bestræbelser. Netop det samfund, som han reserverede sig en alternativ position over for, tvinger ham til at beskæftige sig med sit isolerede og problematiserede jeg. Herfra er det svært at få øje på skønheden, og helheden er kun en fattig trøst.

Dannelsen

Den selvsamme Flaminia, hvis afdøen fra verden kaster Antonio ud i nye kriser, er samtidig den, der sætter ham i vej mod en erobring af identiteten. Hun spiller på mange måder en formidlende rolle i romanen. Hendes stemme ligner Annunziatas (s. 246), og hun ligner Lara. Det er hende, der gør Antonio opmærksom på, at avisen, der havde omtalt hans improvisation, også havde nævnt, at Annunziata var kommet til Neapel og skulle optræde samme dag, som han rejste derfra. I sin selvoptagethed har han totalt overset dette. Derfor misforstod han i sin tid en anonym billet med opfordring til at komme, idet han uden videre gik ud fra, at den kom fra Santa. Dette sidste bliver han først fuldt klar over, da han ved romanens slutning modtager Annunziatas efterladte papirer. Flaminia formidler imidlertid den indsigt, som senere skal ramme ham med

fuld kraft: hans kredsen om sit eget jeg er skyld i, at forholdet til Annunziata ikke kunne få nogen real substans.

Målet for hans videre udvikling som menneske må da være at bryde denne selvkredsen og komme i et ægte forhold til andre. Hermed er der også forbundet en mulighed for kunstnerisk udvikling: bort fra det æstetiske, denne skønhedssøgen, der viste sig så skrøbelig, og frem mod en etisk holdning. Også her spiller Flaminia en formidlende rolle: i samtalen med Antonio om poesien og digterens kald siger hun bl.a.: »Hvormeget Godt kan ikke Dit Ord gjøre, men ogsaa hvormeget Ondt!« (s. 252).

Her anlægges der for første gang en etisk målestok på Antonios fantasuudfoldelse, eller rettere, der sættes en etisk norm for, hvad den kan bruges til. Dermed er grunden lagt til den erfaring, Antonio selv gør i Venedig. Ved et selskab af rige mennesker bruger han sin evne til at vække deltagelse med de fattige fiskerenkers skæbne. Hans improvisation handler om, hvordan medfølelsen og evnen til at give løfter mennesket mod Gud og netop derved gør den pågældende til digter. Egentlig er der et svælg mellem det, han synger om, og det, der faktisk er sket. Vennen Poggio har forgæves forsøgt at overtale selskabet til at hjælpe, men har kun mødt ligegyldighed. Derimod er man parat til at sætte summer på spil for et godt indfalds skyld. Alle har hyldet Antonios talent, og han er blevet bedt om i et digt at udtrykke den salige følelse, det er, at have digterevnens. Imidlertid griber han chancen og siger, at han kender en følelse, der er endnu højere, og som kan skabe ethvert hjerte om til digter. Alle er interesserede i at deltage i eksperimentet, Antonio vil anstille, men han forsikrer dem om, at denne følelse må købes. Gæsterne lægger deres smykker på et bord, og Antonio synger da det omtalte digt. Resultatet er, at han efter et stormende bifald kan overrække Poggio de rige gaver. Som det fremgår, har gæsterne aldeles ikke haft de følelser, Antonio omtalte i sit digt. De fattige og nødlidende interesserede dem ikke, mens de derimod kunne hylde en improviserende sanger og sætte formuer på spil for at delagtiggøres i hans evne. Det afgørende i situationen er imidlertid ikke vurderingen af de rige. Romanen giver sig ikke af med at kritisere deres umenneskelighed, selv om den nok er forstået og præcist skildret. Det afgørende er Antonio og synet på hans kunst. Hyldesten til ham er jo netop, hvad han bittært har ønsket sig under opdragelsen hos Borgheserne. Her får han den, men peger hen på en anden følelse, der er højere. Og da han synger digtet, sker der første gang det, som han i sin tid – ganske vist i beruselse og fantasiflugt – indviede sig til stående på vulkanen: han bliver Guds sanger. Han føler, at »en hellig Flamme gjennembævede mig« (s. 281) og at »det var som en Gud talte igennem mig, jeg var Redskab for hans stærke Ord« (smst.).

Den digterevene, Antonio her fremmaner, er da i slægt med forførelse og manipulation. Han giver sine tilhørere en identitet, de ikke havde, sætter dem ind i en motiverings- og handlingssammenhæng, de ellers ville være tilbøjelige til at vise fra sig. Kunsten er ikke længere et middel til selvforherligelse, men er en skabende og formidlende instans. Den formidler mellem overklasse og underklasse, den menneskeliggør det umenneskelige. Netop derfor er der ikke tale om kritik – den tager Poggio sig af – men om en tro på, at kunsten kan humanisere ved at idealisere. Kunsten formidler mellem rig og fattig og mellem menneske og Gud. Samtidig formidler den også et mellemmenneskeligt forhold for den før så jeg-centrerede Antonio. Hans improvisation bliver anledningen til, at han genser Lara, nu som Maria, og til, at hun genkender ham. Digtningen åbner for en omverden og et varigt følelsesforhold.

Antonio er da nået så vidt, at hans kunst kan formidle en identitet. Af hvad art denne endelig etablerede identitet er, står det tilbage at diskutere. Men det burde stå klart, at der fra dette punkt ikke er langt til den situation, hvor Antonio i jeg-fortællingens form kan se tilbage på sit liv, søge en sammenhæng deri, en identitet.

Mange har hæftet sig ved, at romanen synes at lægge op til at beskrive, hvordan en kunstner bliver til, men at den slutter med at beskrive Antonio som brav ægtemand og godsejer [14]. Der ligger naturligvis heri en rigtig og central iagttagelse, som angår vitale problemer i romanen. Men man må ikke overse, at Antonio træder tydeligt frem som jeg-fortæller, som forfatter til historien om sit eget liv. Og man må heller ikke glemme, at romanen jo undervejs har givet adskillige ansatser til kritik af Antonios kunstner tilbøjeligheder for så vidt, som de i høj grad låste ham fast i et spejlende forhold til sit eget jeg. Romanen har løst sit problem ved at anvise kunsten en mission i livet, og det er derfor ikke uden grund, at Antonios endelige opgave som kunstner bliver at træde i forhold til dette liv, in casu sit eget liv og fremstille det i et tilbageblik.

Der er hermed påvist en udvikling i romanen [15], en udvikling, som angår dens ideer, men som også dens hovedperson tager del i. Det vil derfor være på sin plads at opfatte romanen som en dannelsesroman [16]. I den forbindelse er der igen grund til at fremhæve den rolle, Flaminia spiller i romanen. Der blev før peget på, hvordan hun lægger grunden til det etiske syn på kunsten, på hvordan hun giver Antonio den første brik til forståelsen af, hvorfor han ikke fik Annunziata, og på hvordan hun formidler mellem de afgørende kvinder i hans liv.

De år, han tilbringer i hendes selskab, kaldes i romanen for opdragelsesårene, fordi han her tages kraftigt i skole af Borgheserne. De beskrives som et mellem spil i hans liv, fuldt af uretfærdighed og kun avlende

bitterhed. Men sættes ikke kredsen af ældre opdragere i centrum, men derimod Flaminia, skifter billedet. Hun erkender hans menneskelige og kunstneriske værd, kan advare og vejlede ham. Det er her, romanens egentlige opdragelses- og dannelsesproces finder sted. Ikke sådan, at han efter at være adskilt fra hende fremstår som et bedre og mere afbalanceret menneske. Men i samtalerne med hende lægges grunden til den omvurdering af kunsten og omorganisering af hans egen eksistens, der senere finder sted. Hun er dannelsesromanens »schöne Seele« og er som sådan med til at forvandle Antonio fra svend til mester.

Hendes rolle er klart udtrykt i den drøm, hun refererer for ham. Han har fundet hende siddende med lukkede øjne. Hun minder ham om Lara, og det er netop hende, hun sidder og drømmer om:

»Jeg drømte om hende!« sagde hun. »Vi fløi begge ud over det store, dejlige Hav, Du har fortalt mig om. Der laae midt i Vandet et Bjerg, der sad Du saa bedrøvet, som Du ofte kan være det! Hun sagde da, vi ville flyve ned til ham, og hun dalede ned fra Luften; jeg vilde med hende ned til Dig, men Luften holdt mig høit oppe, og ved hvert Vingeslag for at følge hende, fløi jeg dog længer bort. Men da jeg troede, der laa tusinde Mile mellem os, var hun ved min Side og Du ogsaa!«

(s. 257).

Antonio udlægger tungsindigt drømmen som, at den handler om, hvordan døden vil samle dem. Men den afstikker helt anderledes konkret muligheder og veje for de tilbøjeligheder, der rummes i ham. Flaminia og Lara er her to navne for det samme, en kærlighed, der henter ham ud af hans isolation og løfter ham opad i et fællesskab. Den har her fået to skikkelser og to navne for at anskueliggøre målet og vejen. Målet er åndeliggørelsen, men vejen går om ad det jordiske, det sanselige. Drømmen har en pædagogisk/profetisk funktion ved indgangen til den afgørende fase i dannelsesprocessen.

Det analytiske og det mytiske

Det analytiske slog igennem på to fronter i romanen. I første række som en udvælgende holdning, der kunne spores bag tilrettelæggelsen af enkeltscener og større sammenhænge. Den var ét med en tendens i bogen i retning af den realistisk-psykologiske roman, for så vidt som den skildrer genkendelige lokaliteter og miljøer, fører os rundt i et Italien, der står skildret med oplevelsens autenticitet, og rummer megen viden om reaktioner og tilstande i både barnets og den voksnes indre.

Det, der er ejendommeligt for romanen, er imidlertid, at de landskabelige, psykologiske og sociale skildringer – i det omfang, de overhovedet *fungerer* realistisk i romanen og ikke er indarbejdet i symbolske sammenhænge – nærmest er som et slettelandskab, hvis linier alle fører hen mod højdedrag, der er landskabets egentlige tyngdepunkter.

Der er i romanen en kæde af scener og begivenheder, der sprænger grænserne for den realistiske roman og åbner mod det synteseskabende, identitetgivende, mod myten.

Det drejer sig allerede delvis om scenen med Federigo i Katakomberne, men utvetydigt om følgende scener: mødet med Fulvia før blomsterfesten, gensynet med hende i røvehulen, opvågningen i Den blå Grotte og igen mere tvetydigt: Antonios og Laras tilbagevenden til Den blå Grotte.

Disse scener danner knudepunkter i historien. Her forudsiges eller afgøres Antonios skæbne, og de har mere eller mindre karakter af noget eventyrligt, overnaturligt. Der er tale om skæbne i ordets bogstaveligste forstand. Eksempelvis spår Fulvia Antonio ved blomsterfesten, og da han møder hende igen ude i bjergene, sidder hun og spinder på en ten, ganske som en af parcerne. Trådene knyttes sammen i en mytisk dimension.

Skæbnen

Det hører til de faste træk ved dannelsesromanen, at skæbnen har et ord at skulle have sagt. Der er her en markant forskel på prototypen, Goethes *Wilhelm Meister*, og dens senere danske aflæggere. I *Wilhelm Meister* kritiseres hovedpersonen for at søge en bekvem udvej ved at skyde sig ind under skæbnen. Langt hen i romanen er det, Wilhelm kalder skæbne, blot et andet udtryk for hans egne ønsker og illusioner. Skæbnen er altså her ét med personens selvforståelse.

I de pædagogiske samtaler mellem Wilhelm og medlemmer af tårnsselskabet peges der derfor på andre størrelser som afgørende: mennesket står mellem nødvendigheden på den ene side og tilfældet på den anden. Mennesket må erkende nødvendigheden som basis for sin tilværelse og søge at beherske og udnytte tilfældet til sin fordel. Idealet er altså ikke at lade sig lede af en såkaldt skæbne, men som en kunstner at være medskabende på sin egen tilværelse (I bog, 7. kap.).

Det hedder advarende, at skæbnen er en fornem, men dyr læremester (II bog, 9. kap.), men det betyder ikke, at romanen ikke har en forestilling om en ledende og styrende magt. I et begrænset perspektiv fungerer netop tårnsselskabet som en sådan magt; men tårnsselskabet kan opfattes symbolsk, som Wilhelms hoved, den fornuft, der griber regulerende ind i

hans lidenskaber. Selskabet har en vigtig, men trods alt begrænset funktion, hvad det selv erkender. Derfor kan det omtale sig selv med ironi. Den egentlige ledende og dannende magt er naturen. Den er både fysik og metafysik, den eneste skæbne, der anerkendes i romanen. »Die Natur hat dich losgesprochen« siger abbeden til Wilhelm, da han har læst sit lærebrev. Og ved romanens slutning kan Friedrich med fuld ret sige til ham, at han ligner Saul, Kis søn, der gik ud for at søge sin faders aseninder, men fandt et kongerige.

Wilhelm Meister er således langt hen en realistisk roman, hvor skæbnen opløses i fortolkninger og illusioner, og hvor den fornuftige selvbestemmelse sættes op mod tendensen til at forlænge sine egne ønsker og vildfarelser ind i en skæbnetro. Men fornuften er ikke romanens bærende størrelse, det er naturen, det metafysiske indfældet i det organiske.

Over for *Wilhelm Meisters* relative realisme står den danske dannelsesroman med dens idealisme. I Goldschmidts romaner er skæbnen en orden i tilværelsen, som sætter sig igennem i det øjeblik, hvor personen i sin livs- og erkendelsesproces har bragt sig i niveau med den. Her formidles der altså mellem det metafysiske på den ene side og det psykologiske på den anden. Romanerne beskriver vejen frem til skæringspunktet for de to verdener.

Mellemleddene mellem disse to yderpunkter, Goethes naturimmanente idealisme og Goldschmidts psykologisk-metafysiske idealisme, udgøres af romantikken med dens absolutte betoning af det metafysiske. Kunstnerromanen *Improvisatoren* er et sent barn af romantikken og rummer derfor en stærkere betoning af skæbnen, lykken, styrelsen, end det er normalt i dannelsesromanen. Deri ligger også det, som på flere planer er blevet demonstreret i det foregående, at den forskyder accenten fra det realistiske, romanagtige over i retning af eventyret, myten.

Ikke alt, hvad der af Antonio forstås som skæbne, er det. Når det tager sig ud, som om skæbnen havde villet, at Annunziata og han ikke skulle mødes i Neapel, da viser romanen klart, at den bestemmende faktor her var af psykologisk art, nemlig Antonios selvoptagethed.

Om andre bemærkelsesværdige »træf« i romanen må det siges, at de fremstår som svar på eller ydre udtryk for en bestemt tilstand hos hovedpersonen. Det gælder madonna-billedet, der rammer Antonios pande under Santas forførelsesforsøg, det gælder omsætningen af improvisationen om fiskerdrengen og fata morganaet til konkret virkelighed, og det gælder mødet med Borgheserne, der fører ham tilbage til de gamle afhængighedsforhold.

Hvad der her kunne kaldes skæbne, er først og fremmest en projektion af bevidsthedsindhold eller bevidsthedsstrukturer ud i en yderverden.

Bag ved dette ligger der naturligvis en forestilling om tilværelsen som et ordnet sted, hvor omverdenen giver svar på tiltale. Men mere karakteristisk er det måske, at de egentlige handlinger i disse tilfælde udgår fra omverdenen og ikke i større omfang fra personen selv. At omverdenen i en vis forstand er den egentlige handlende, betyder dog ikke, at den relativt passive helt er uden interesse, mens alt afhænger af styrelsens gode vilje med ham. I denne roman foretager styrelsen sig jo ikke – i hvert fald i de her diskuterede tilfælde – ting, som ikke har deres mod svar i personens indre.

Den handlende omverden er da den krop, hvori den drømmende helt finder sin bevidsthed omsat. Det drejer sig om for ham at genkende denne omverden.

Genkendelsen

Romanen beskriver da ikke en erkendelsesproces i normal forstand, men en genkendelsesproces. Det fremgår klart af på den ene side Annunziata-episoden, på den anden side Antonios forhold til Lara-Maria.

Annunziata har han mødt som barn, hvor de kappedes om at synge i kirken Araceli. Da han senere møder hende igen, er det en kropsligt bestemt yderverden, der fører hende til ham. Den sanselige og dristige Bernardo har mødt hende under eventyrlige omstændigheder, men mister hende igen af syne. I den skikkelse, hvori Bernardo fører hende frem for Antonios fantasi, er han ude af stand til at indse, at det er hende. Men endnu en gang handler hans omverden for ham, hans erindring føres frem i nærværende, sanselig skikkelse. Bernardo opfordrer ham til at gå med i operaen for at høre en fremmed sangerinde. Straks, da hun træder frem på scenen, og dvs. mens hun endnu kun er ydre fremtoning, genkender Bernardo hende som sin forsvundne jødepige. Men da Antonio hører hende synge, vågner i ham »de dybest jordede Erindringer« (s. 94), og han ved, at det er pigen, han rivaliserede med i sin barndom.

Processen er altså her at genkende et bevidsthedsindhold i sin fysiske omverden [17]. Derfor er Bernardo af forfatteren udset til at føre Annunziata og Antonio sammen. Det fatale er imidlertid, at Antonio kun genkender hende på sine egne vilkår, og dvs. på kunstens vilkår, og ikke også på Bernardos. Han vil fastholde hende som bevidsthedsindhold og berøres pinagtigt, når han tvinges til at se hende i situationer, der giver hende krop og kvindelighed som f.eks. under fremførelsen af *La prouva d'un'opera seria*, hvor han ser hende udfolde et overgivent, bacchantisk væsen: »jeg var angrebet til Sjælen og følte mig i en halvsyg Exaltation« (s. 105).

Den anden genkendelsesproces har at gøre med forholdet til Lara-Maria. I en samtale med Annunziata om kunst henviste hun ham til sit ideal, den medicæiske Venus:

Jeg har aldrig seet, sligt Livsudtryk i Stenen! Marmorøiet, der ellers staaer uden Seekraft, er her levende! Kunstneren har saaledes formet hendes Blik, at ved Belysningen synes hun at see, at skue os ind i Sjælen; det er Gudinden selv, født af Havets Skum, der staaer for os. Paa Væggen bag Statuen hænge to prægtige Venus-Billeder af Titian, det er Skjønheds-Gudinder i Liv og Farver, men kun den jordiske Skjønhed, Marmorgudinden er den himmelske! – Raphaels Fornarina, de overjordiske Madonnaer røre min Aand og mit Hjerte, og dog maa jeg altid vende tilbage til Venusstatuen, hun staaer for mig, ikke som et Billede, men lys og levende, skuende mig ind i Sjælen med sit Marmor-Øie! [...] den vaticanske Apollo, som De jo kjender, er mig allene et værdigt Sidestykke. Den Kraft og aandelige Storhed, Kunstneren har lagt i Digterguden, staaer quindeligt ædlere i Skjønheds-Gudinden! (s. 111).

Det kvindeideal, Annunziata her maler op, er ikke tilstrækkeligt karakteriseret ved modsætningen mellem den himmelske og den jordiske skønhed. Man glemmer da – som også Antonio er tilbøjelig til det – at det drejer sig om en Venusstatue, og at den indtager en formidlende plads mellem på den ene side de overjordiske madonnaer, der kun kan røre ånd og hjerte, men ikke har konkret, sanseligt liv, og på den anden side den blot jordiske skønhed. Her er der ikke flademaleri, men konkrete former, hvor den blinde materie er gennemglødet af indre ånd. Det er ordet »levende«, der er hovedordet, og ikke så meget ordet »himmelsk«.

Det er denne medicæiske Venus [18], Antonio møder i Lara, den blinde pige med skønhedsformerne, men hvis ansigt lyser af ånd (jvf. s. 215). Samtalen mellem Annunziata og Antonio drejede sig ikke kun om kunst, også om kærlighed. Annunziata spillede direkte op til Antonio ved at tilkende digterguden pladsen ved siden af den medicæiske Venus. Men i stedet for at gribe tilskyndelsen valgte Antonio at fastholde den kunstneriske relation mellem dem og sin egen kunstnerrolle ved at bede Annunziata viderebringe hans kys (et håndkys, altså et udtryk for hyldest) til den medicæiske Venus, hvad der fik Annunziata til skuffet at udbryde: »Altsaa mig gjælder dette ikke!« (s. 112).

Den anden medicæiske Venus, Lara, giver Antonio selv et kys, men det er ikke længere et hyldestkys, det er et udtryk for den seksualitet, han i mellemtiden har erfaret som en vildfarende kraft i sig selv. Med dette kys og sin sang om den skønne verden, hun ikke kan se, åbner han for hendes udvikling frem mod det »Liv«, hun endnu mangler. Hans løsrevne

sanselighed rækkes da hende som den omverden, hun skal genfinde sit indre billede i. Da han møder hende igen under navnet Maria, er hun blevet seende og voksen, hun er blevet kvinde, åndeligt skøn og dog attrået af mænd.

For Antonio går genkendelsesprocessen ud på to ting: for det første skal han i den voksne Maria genkende barnet Lara, dvs. føre en vækstmulighed fra sin barndom med op i sin voksentilstand, slå rod i sin egen fortid og gøre den til levende nutid. For det andet skal han genkende et indre billede i en ydre virkelighed. Da lægen har haft ham under kyndig behandling efter opholdet i Den blå Grotte, er han tilbøjelig til at anse det hele for en drøm. Det er denne drøm, der skal blive til virkelighed i romanens slutning, i mødet med Maria.

Vejen frem til genkendelsen er lang og besværlig, og det skyldes den krise, Antonio er ude i. Efter at Flaminia er blevet ført i kloster, skygger den ydre virkelighed totalt for hans indre billede, i dyb pessimisme er han ved at opgive alle drømme, en tendens, der forstærkes ved gensynet med Annunziata og ved hendes død. Først i en feberdrøm vender dødsdriften sig til dødsangst, angsten for at miste Maria, og da kan den sande identitet træde frem bag den ydre virkelighed, da ved han, at Maria er Lara. Idet han vågner op, sidder den døde levende hos ham, hentet frem af det ubevidste. Da kan han endelig genkende sin drøm i omverdenen, fraværet bliver til et nærvær.

Skæbne og identitet

Hvad der på romanens overflade tager sig ud som skæbne, er altså begrundet i en forestilling om omverdenen som det legeme, hvori bevidstheden handler. Men romanen rummer jo også skæbnemønstre af en mere bastant natur.

De to afgørende scener i romanen er dør blomsterfesten ved Genzano og oplevelsen af Den blå Grotte. Ved blomsterfesten spår Fulvia Antonio, at han skal blive digter. Hun ser lykestjernen i hans øje og spår ham guld og ære. Moderens ængstelige håb om at få del i hans lykke besvares på orakelvis af Fulvia gennem lignelsen med lykkevognen, hvor hjulet løfter én op og hvirvler en anden ned. Yderligere gives der et tegn af omverdenen, idet ørnens kamp med fisken og dens undergang antyder moderens død. Ved selve blomsterfesten køres moderen ned af en vogn trukket af løbske heste. Vognen viser sig at være Antonios lykkevogn, thi i den sad den mægtige Borghese, som siden tager sig af ham.

En lige så åbenbar forestilling om skæbne/styrelse gør sig gældende i grottescenen. En sigøjnerkone har spået Lara, at hun skal få sit syn igen, og senere drømmer både hun og hendes plejefar, at de skal sejle ud til grotten, hvor en livets engel vil række Lara lægende urter, så hun kan komme til at se. Antonio befinder sig derude, svævende mellem liv og død, han som indgav hende længselen efter at komme til at se. Rent konkret sker der det, at hun derude får en skat, som gør det muligt for hende at blive opereret. Denne skat kan hun give tilbage til Antonio, da de bliver gift. Med det har Andersen villet sige, at Antonios sluttelige rigdom er *en gave fra naturen/Gud og ikke fra samfundet. Han får kun, hvad der er hans.*

Om grottescenen siges det i romanens slutning: »Hiin forunderlige straalende Verden, hvor vi mødtes, var det Uopløselige, den faste Knude mellem det Overnaturlige og Virkeligheden« (s. 317). Både scenerne før og under blomsterfesten samt grottescenen peger bort fra den realistiske roman og over i retning af eventyret. Her er der tale om en virkelig skæbne. Tråde flettes på mystisk måde, spådomme og varsler går i opfyldelse. Lykken kommer til Antonio, når han mindst tænker på det. Ved gensynet med Fulvia blandt røverne i bjergene siger hun, at hun, da hun første gang mødte Antonio, så »den usynlige Glands, som straaler om Lykkens Børn« (s. 146). Da han vågner op i Den blå Grotte, står han gennemstrålet af en indre glans. Mødet med Lara følger umiddelbart efter.

På disse afgørende steder i romanen demonstreres imidlertid ikke blot en højere styrelse/en skæbne i Antonios liv. Når der her tales om skæbne, tales der alleregentligst om identitet. Fulvias spådom var nok så meget en blotlæggelse af Antonios identitet. Og ikke kun i retning af lykke, guld og ære. Spådommen handlede om hans digterbane og rummede en klarsynet advarsel mod at smage på laurbærbladene. Ørnens og fiskens kamp kan da ses også som et tegn givet til Antonio, et udsagn om problematiske størrelser i hans identitet. Kræfter fra dybet truer hans himmelstræben med undergang.

Da Antonio igen møder Fulvia, har han til fulde erfaret kræfternes modsatte virken i sit indre. Men nu tager han skæbnen i sin egen hånd, griber bevidst omredigerende ind i det tegn, som blev givet ham. I hans improvisation er der nu to ørne, én, der går til bunds, og en anden, der forsvinder op mod solen. Improvisationen er selvkommenterende: storheden er afhængig af målet for ens stræben. Her er kræfterne skilt ad: gennem sin digteriske stræben vil Antonio frigøre sig fra de dunkle kræfter, der har vist sig at have deres tag i ham. Det er værd at bemærke,

at sangen skal tjene til at købe ham fri af den skæbne, der angiveligt venter på ham: døden. Gennem sin kunst vil han løfte sig ud af sin skæbne.

De psykologiske forudsætninger for og konsekvenser af denne kræfternes adskilthed er der allerede gjort rede for. Her skal tilføjes, at da skæbnen igen tager ham ved vingebenet, bliver det som en korrektion af hans rigoristiske adskillelse af dybets kræfter og den himmelske stræben. Liggende på klippen ude i grotten erfarer han en anden og sandere vej: først en nedsynken i dybet og derefter en stigen opad på luftens bølger [19]. Hvad der sker med ham her, er intet andet end en dåb, et indvielsesritual. Han er trådt over i mytens sfære, hvor en ny identitet rækkes ham, det lys, der strømmer ud fra skikkelsens indre.

Identitetens vækststeder

Kun i drømmen, på grænsen mellem bevidst og ubevidst, har Antonio adgang til det mytiske, sin inderste identitet, Aladdinslyset. Mødet med den sociale virkelighed og erfaringen af de psykiske konflikter, dette møde afsætter, får lyset til at blive svagere og svagere, og der skal en ny krise, en ny drøm til for at overbevise ham om tingenes identitet. I grottescenen er det sin egen identitet, han erfarer. I feberdrømmen om den døde Maria er det omverdenens identitet (Lara = Maria), han skal overbevises om. Dvs. at han her skal føres frem til at kunne omsætte sin drøm i virkelighed, give sit indre billede et ydre klædebon.

Det ubevidste og socialiteten får derfor ikke hverken hver for sig eller tilsammen lov at stå ved magt som splittelsesskabende størrelser, sådan som de fremstod ved gennemgangen af bogens analytisk prægede partier og af dens analytiske bevidsthed overhovedet.

Der sker ganske vist to ting:

I Den skæbne, som i begyndelsen griber ind udefra, forlægges til hans indre og fremtræder til sidst som magtesløs i omverdenen, men magtfuld i hans underbevidsthed. På vejen til Venedig ser Antonio, at man har udstillet nogle afhuggede hoveder af tilfangetagne og henrettede røvere. Det ene af hovederne genkender han som Fulvias. Han tager hendes skæbne som en bekræftelse på sin egen undergangstemning: hans lykke er død, ørnen er blevet draget ned i søens dyb. Kort efter ser han Fulvia og Flaminia i drømme. De smiler til ham og siger, at hans lykkes palme grønnes (jvf. s. 269).

Det kunne opfattes som et udtryk for et fald fra myten ned i underbevidstheden. Således er det dog ikke. Der er ikke tale om et fald fra det

mytiske. Det mytiske er jo netop identiteten, og det ligger i hele romanens anlæg gradvist at flytte identiteten fra en ydre skæbne ind i personens indre.

Stedet, hvor Antonio i drømme spås af Fulvia og Flaminia, er derfor på en måde et mindre vendepunkt i romanen. Det ubevidste, som i en del af romanen på mange måder har været et fortrængningernes sted, viser sig her for ham selv at rumme en anden mulighed: at være et frugtbart og givende lag i sindet, at være et vækststed for den mytiske identitet. Det er heller ikke tilfældigt, at han ikke kun drømmer om Fulvia, men også om Flaminia. Også hun er i en vis forstand død for ham, dvs. at hendes indflydelse – ganske som Fulvias – ikke længere kan træde frem som kommende til ham fra en yderverden. Skal han bære den med sig frem, må han optage den i sit indre.

Vi har tidligere gjort opmærksom på, hvordan Flaminia spiller en vejledende og formidlende rolle i romanen. Hun er den instans, der udpeger hans dannelsesvej for ham. At hun optræder i drømmen på lige fod med Fulvia, må da betyde, at det ubevidste udpeges som rummende nye og synteseskabende kvaliteter som dannelsens og identitetens vækststed.

2 Drømmen om Aladdinslykke omsættes i romanens slutning til en social drøm: den fattige Antonio får sin plads i overklassen. Han bliver borger med kone og barn, og trivialiseringen af den mytiske oplevelse synes nær. Lara-Maria og han kan sammen med andre nysgerrige turister opsøge Den blå Grotte. Da de sejler ud af den igen, stiger vandet: grotten lukker sig for dem.

Romanens slutning er blevet kritiseret fra mange sider. Nogle finder, at den rummer en alt for nem harmonisering, andre finder den for borgerlig, nogle beklager sig over, at Antonio får et barn i et ægteskab, hvis substans de synes fortaber sig i det alt for æteriske.

Mon ikke mange af disse klager kommer af, at man ikke er helt på det rene med, hvad denne slutning repræsenterer i forhold til resten af romanen? Når man ser på, hvilken vej udviklingen gik i de to næste romaner, H.C. Andersen skrev, er det nok rigtigt, at slutningen mere er et postulat end en genuin og holdbar livsfortolkning.

Men lad det være slået fast med det samme, at selve borgerliggørelsen i romanens slutning ikke kan være noget ankepunkt. Romanen beskriver en dannelsesproces, hvor hovedpersonen føres ind mod en mytisk identitetserfaring. Dannelsens vej er da at genkende det mytiske i den konkrete virkelighed, *at lade det indre billede udpræge sig i et konkret legeme*, den forhåndenværende verden. Genkendelsen resulterer da i en gentagelse på to planer: en tilbagevenden til grotten og en gentagelse i erindringen af

hele det livsløb, som grotteoplevelsen strukturerede. Bogen er som jeg-roman skrevet ud fra *erindringen*: et fravær gøres nærværende i formuleringen.

Det er da en kunstnerroman, en kunstners beretning om vejen til oplevelse af en omfattende identitet, en identitet, som får sit højeste udtryk i myten, ikke i romanen.

Skal man forstå den videre udvikling i rækken af romaner, Andersen skrev, må man pege på dobbeltheden af myte og roman, af syntesebærende og analytiske lag i *Improvisatoren*. Her konfronteres et vældigt opspring mod myten med de faktorer, som netop H.C. Andersen måtte erfare som hæmmende og splittende størrelser: den psykologiske viden og det sociale erfaringsområde. Romanen kan opleves som én lang besværgelse af disse størrelser, et forsøg på at tolke dem sammen til én organisme, at vise vej mod en identitet.

Improvisatoren er nok det mest ambitiøse værk, Andersen overhovedet fik skrevet. Den rummer hele det øvrige forfatterskab i sig, dets problemstillinger, dets stræben, dets drøm og dets mareridt.

Som Andersens første udspil inden for romangenren er den fascinerende og dybt paradoksal. Den er en roman, der tenderer mod at ophæve sig selv (i myten) samtidig med, at det er, hvad der her har kunnet kaldes »romanbevidstheden«, der giver den dens fremadgående kraft. Heri ligger der et skisma, som forsøges overvundet i romanen, men som samtidig lader løsningen fremstå som en romanløsning, som noget tvungent, forceret.

Meningen er, at myten ophæver romanen i en højere bevidsthed, men resultatet bliver en opløsning af romanens virkelighedssammenføjende udsagnskraft, en opløsning, som finder utvetydigt udtryk i de to følgende romaner.

VI. Signalement af moderniteten

O.T.

Beskrivelsesteknikken

I 1836 udgav Andersen sin anden roman, *O.T.* Med den flyttede han skuepladsen fra Italien til Danmark. Oprindeligt havde han tænkt sig, den skulle hedde *De to Studenter eller Kjøbenhavn og Provindserne* [1], en titel, der meget godt angiver et af hovedformålene med romanen: at give et bredt og broget billede af samtidens Danmark.

Det er ofte blevet bemærket, at de to romaner på denne måde supplerer hinanden [2]. Det gør de også i en vis forstand, men ikke i den, der i reglen hentydes til. Man opfatter gerne de to romaner som udtryk for én og samme bestræbelse, den maleriske beskrivelse af virkeligheden, blot udfoldet på baggrund af hver sin lokalitet.

At Andersen har ønsket at kontrastere Norden og Syden, er åbenbart, men den bagvedliggende hensigt er ikke den samme i de to romaner. Beskrivelsen af Italien var i hovedsagen symbolbærende, tenderede mod myte. Skildringen af Danmark er derimod overvejende »realistisk«, dvs. at vi får præsenteret karakteristiske og genkendelige billeder af landskaber, byer, folkeliv og miljøer. Som det hedder i indledningen til 2. dels kap. III:

Vor Fortælling er intet Phantasiebillede, men Virkeligheden vi leve i, Blod af vort Blod og Kjød af vort Kjød. Vi skulle see vore Dage, vor Tids Mennesker
(R & R II, 133).

Der er en tendens til, at skildringerne kommer til at stå som selvstændige scener, lidt i stil med den langt senere Herman Bangske realisme, f.eks. i *Stuk*. Virkelighedsgengivelsen bliver således et i nogen grad selvgyldigt moment i romanen.

Man har haft travlt med at tillægge *Improvisatoren* karakteren af turist-brochure. Den foregående analyse har kunnet godtgøre, at romanen tværtimod hævdede en primæroplevelse, der lå forud for tilegnelsen i en almen bevidsthed. I *O.T.* er den personlige tilegnelse af virkeligheden ikke længere en forudsætning. Alt tyder på, at Andersen med *O.T.* har villet formidle et danmarksbillede, ikke i første række til danske læsere, men til et udenlandsk publikum.

Det fremgår af, at danske landskaber og scenerier i stort tal sammenlignes med tilsvarende udenlandske. Når Andersen eksempelvis skal beskrive Dyrehaven, kan han bl.a. bruge følgende parallel:

En Sommer-Eftermiddag i Linke's Bad ved Dresden har noget beslægtet med Charlottenlund, kun at den danske Skov er større, at vi, istedetfor Elben, have Sundet, der her er tre Mile bredt, og hvor ofte over hundrede Skibe, alle tænkelige europæiske Flag, glide forbi
(s. 27).

Aage Jørgensen, hvis afhandling »Studier i H.C. Andersens roman O.T.« – *Danske Studier* 1963 – ellers er både inciterende og instruktiv, finder dette og lignende træk i romanen »afslørende« (s. 47) for Andersen som stilist. »Sammenligninger af denne art kan i hvert fald næppe tjene det formål at gøre det mindre kendte anskueligt for læseren!« (smst.).

Anklagen er kun berettiget, hvis man tænker sig bogen møntet alene på et dansk publikum. Men Andersens ærgerrighed rakte jo videre, og der kan derfor være grund til at opfatte denne side af beskrivelsesteknikken som et udtryk for, at Andersen ønskede at følge succesen med *Improvisatoren* op og med sin roman ville formidle et rids af Danmark »her og nu« til et mellemeuropæisk publikum.

Der er altså næppe grund til at insistere på, at allerede stilen skulle være grundlag nok til at karakterisere *O.T.* som et værk, der ikke hænger sammen. Andersen fejrer netop i *O.T.* nogle af sine største beskrivelsestekniske triumfer. Der er morsom replikindividualisme, livlige scenerier og prægnante beskrivelser. Men i modsætning til *Improvisatoren* er og bliver beskrivelserne deskriptive. De formidler et indtryk af virkeligheden, de er lagt an på at fremtræde med malerisk effekt, men de bliver sjældent symbolbærende.

Svarende til beskrivelsen af Vesuv i *Improvisatoren*, finder man i *O.T.* en beskrivelse af, hvordan rapsfoderet brændes af på marken. Kapitlet (XV, 2. del) indledes med en kort beretning i præteritum om, hvordan Eva var ved at få den fine rødme igen i sine kinder – efter episoden med kalvene – og at hendes første udflugt sammen med de andre gjaldt afbrændingen på marken. Her brydes der af, og følgende stykke – i præsens – skydes ind:

Landskabsmaleren Dahl har givet os et Malerie af det brændende Vesuv, hvor den røde Lava strømmer ned af Bjergsiden; i Baggrunden seer man ud over Bugten til Neapel og Ischia; det er et Stykke af megen Virkning. En saa glimrende Situation findes ikke i det flade Danmark, der ikke eier store Naturscener; dog frembød denne Morgen her et Malerie med samme Farvespil. Vi beskue det. Forgrunden er et Gjærde

med Hasselbuske, Nodderne hænge i store Kløvser, og stikke stærkt af med deres lyse Grønne imod de mørke Blade; den blaa Cichorieblomst og de blodrøde Papaver skyde op paa Siden af Grøften ved den høie Stente, hvor Damerne hoppe over; den fine Sylpheskikkelse er Eva. Inde paa Marken, hvor kun de gule Stubbe rage frem, staae Otto og Vilhelm; to prægtige Jagthunde logre ved Siden. Til Venstre en lille Sø, næsten tilgroet med Siv og Aakandeblade, de gule Engblommer danne Rabatten. Forud, hvor Skoven bøier sig, ligger, som en stor Ladebygning, det sammenkjørte Foder; Karlen har slaaet Ild og tænder den yderste Kant, og med en Flugt, som den nedadstrømmende Lava, løber nu den røde Ild op ad den kjæmpehøie Bunke. Det knitrer og summer derinde. I et Øieblik er Alt en brændende Høi, den røde Lue slaaer høit op i den blaa Luft, høit op over Skoven, som nu ikke sees. En tyk, sort Røg stiger op i den klare Luft, der hviler som en Sky deroppe. I Luen selv og i Røgen løfter Vinden store Ildkager, de gnistre og knage, Vinden driver dem hen mod Skoven, det seer ængsteligt ud, hvor de hæfte sig paa de nærmeste Træer og svie Grene og Blade (s. 190-91).

I *Improvisatoren* var beskrivelsen af Vesuv formidlet af en jeg-fortæller. Alene det bevirkede naturligtvis, at man blev ført anderledes tæt ind på tingene. Forskellen ligger i, at *Improvisatoren* handler om, hvordan et menneske vokser frem til at tilegne sig sin omverden. Beskrivelserne af omgivelserne er derfor hele tiden kommentarer til det, der foregår i hovedpersonens indre. Omverdenen bliver symbol. I *O.T.* derimod står omverdenen i centrum og er genstand for en kritisk, analytisk refleksion. Hovedpersonens problemer er langt hen betinget af denne omverden.

Synspunktet er derfor et »udenfor«, hvad der slår meget stærkt igen- nem i den citerede beskrivelse. Betragteren er ikke en af personerne, men et »vi«, der står for læseren og fortælleren: »Vi beskue det«. Hermed er både positionen og dens afstand til det beskrevne angivet.

Skildringen er ikke lagt an på medleven, men på gruppering og effekt. Udgangspunktet er et bekendt maleri, og scenen skal være et modstykke til dette. Med omhu er de enkelte genstandes placering angivet: »For- grunden«, »Inde paa Marken«, »Til Venstre«, »Forud«. Personerne placeres ind i landskabet som små, fjerne skikkelser. Klare, stærke kontrastfarver er sat på maleriet. Bevægelse kommer der først ind i billedet i det øjeblik, hvor ilden blusser op. Igen her er det dog det maleriske, der er hovedsagen. Hvor vi i *Improvisatoren* næsten selv kunne føle ilden brænde under skosålerne, hedder det her blot, at »det seer ængsteligt ud«. Idyl og lidt gys, men alt set ud fra en distanceret iagttagers position. Hvor den glødende lava i *Improvisatoren* er Antonios undertrykte lidenska- ber, giver markbranden blot *anledning* til nogle forblommede hentydning- er om kærlighedens brand. Den er dekoration, også for følelserne. Her er

der ikke handlingsmættet liv som i Italiens-bogen, men elegant konversation. Kapitlet kontrasterer da også i sin handlingsgang dagsceneriet med de undertrykte lidenskaber, som i den fine kreds kun får lov at gøre samtalen pikant, og natsceneriet, hvor de laveste i samfundet hengiver sig uhæmmet til deres drifter og på mystisk vis har magt over dyrene.

Sangvinitet og melankoli

Kontrasten mellem *Improvisatoren* og *O.T.* ligger da ikke kun i det landskabelige, men har at gøre med selve måden at skildre personer og omverden på. I *Improvisatoren* greb Andersen ned i den samtidige situation, lod en adsplittende bevidsthed, der hentede næring fra de nye erfaringsområder, det psykologiske og det sociale, brydes med en bevidsthed, der havde sin grund i ældre og dybere lag i mennesket. Den analytiske bevidsthed var den hindring, der skulle overvindes på vejen mod myten. *O.T.* ligger til gengæld helt inden for det analytiske.

Hvor Antonio som en ny Aladdin finder skatten og mystikernes »indre lys« i hulen og siden i en dannelsesproces får til opgave at genkende sin drøm i virkeligheden, og altså ved romanens slutning skal føre sin fortid frem i nutiden, dør er Otto Thostrups drøm alene rettet mod det sociale, og hans bestræbelse går – modsat Antonios – ud på at skaffe sig af med fortiden.

I *Poetiske Skrifter* 1805 kontrasterede Oehlenschläger Aladdin og Vaulundur, Sangvinitas og Melancholia. Det kan lade sig gøre at opfatte *Improvisatoren* og *O.T.* som et bevidst forsøg fra Andersens side på at skrive op til sit erklærede digteridol [3], at føre dobbeltskildringen af Syden og Norden op til moderne tid. Men hvor Oehlenschläger kunne bekræfte sin dannelsesstanke, også hvor den, som i Vaulundurs tilfælde, blev udsat for de hårdeste prøvelser, og kunne gøre det i en forvisning om, at den stadige indre stræben ville finde sit ydre modsvar i en verden, som var grundet i det metafysiske, dør må Andersen som sit melankolske modstykke til Aladdin-Antonio beskrive en person, mod hvem både det ydre og det indre ruster sig. Og vel at mærke en person, som vinder en betinget sejr i det ydre, men som næppe kan siges at sejre i det indre.

Fortiden

De problemskabende, men overvundne størrelser i *Improvisatoren* er da de dominerende i *O.T.*, hvad der har medført, at grundanlægget i de to romaner er radikalt forskelligt. I stedet for en jeg-roman får vi her en miljøroman [4], i stedet for en fremadskridende bevægelse, hvor der lægges sten på sten, indtil bygningen er færdig, får vi en gradvis afdækning af hovedpersonens fortid.

Man kunne forestille sig, at en sådan analytisk proces, hvor den mørke og hæmmende fortid lidt efter lidt bliver åbenbar, kunne virke forløsende og være en alternativ vej til den dannelse, som Antonio tilegnede sig i en fremadskridende handlingsrække.

Men her er det afgørende at være klar over, hvem det egentlig er, fortiden afsløres for. Det er nemlig ikke Otto. Han har hele tiden, i hvert fald i det tidsrum, hvori vi følger ham i romanen, været klar over de omstændigheder, der knyttede sig til hans herkomst, vidst, at faderen var den egentlig skyldige, og at moderen af kærlighed ville dække over ham og derfor uden selv at have nogen skyld påtog sig de offentligt vanærende straffe. Det O.T. (Odense Tugthus eller Otto Thostrup), der står indgraveret i hans skulder, føler han som et brændemærke, men ved dog meget vel, at moderen ikke på nogen måde havde gjort sig fortjent til den skæbne, der overgik hende, at dø i elendighed i tugthuset.

Den, som fortiden trinvis afsløres for, er da ikke Otto, men læseren. Andersen holder bevidst læseren i uvidenhed om en række forhold og giver kun spredte oplysninger hen ad vejen, indtil den fulde sandhed kommer frem ved bedstefaderens død.

Klarlæggelsen af den mørke fortid kan derfor ikke føre til nogen indsigt og forløsning for hovedpersonen, for han har hele tiden vidst besked med kendsgerningerne. Problemerne ligger da ikke på et indre plan, men på et ydre. Uanset skyld eller uskyld vil Ottos fødested være en hindring for ham, hvis det bliver kendt i de kredse, han stræber op mod. Det eneste, Otto i løbet af romanen kommer til klarhed over, er, hvem hans søster er. Det er til gengæld ganske vigtigt for ham, for denne søster er jo et fortidens vidne, der kunne spolere hans muligheder for at nå sit mål. Plottet i romanen er det, at han i begyndelsen slet ikke har nogen anelse om, hvorvidt hun lever eller ej. Han er bange for, at hun skal dukke op, og ønsker hende følgelig død. Meget raffineret lader Andersen to muligheder fremstå for læseren. Den ene er, at Ottos søster er den kvinde, som ledsager tyske Heinrich. Sidsel hedder hun, og hun skildres som en rå og dyrisk natur. Med mellemrum støder Otto på hende, og hun udpeges overalt, også af baron Vilhelms søster, Sofie, som Otto efterstræber, som

et hæsligt udskud. Otto føler sig på underlig vis ubehageligt berørt ved møderne med hende. Da Sidsel bliver fængslet for tyveri, får Heinrich Otto til at sætte hende i frihed ved at fortælle ham, at hun er hans søster.

Den anden mulighed er, at Eva er Ottos søster. På et meget tidligt tidspunkt i romanen gøres der opmærksom på, at Eva og Otto ligner hinanden, og derved vækkes læserens, men ikke Ottos mistanke.

Ottos stræben er rettet mod at vinde Sofie og dvs. at blive anerkendt på lige fod med adelen. Han frygter derfor to ting: at det skal blive kendt, hvor han er født, og at søsteren vil dukke op og kompromittere ham.

Denne dobbelthed af stræben og frygt, af på den ene side en selvhævdelse på tværs af klasseskellene og på den anden side en underkastelse under de fordomme, som skellene har afsat, viser Otto som et menneske, der er dybt præget af det samfund, han baner sig vej op gennem. Hvordan ser dette samfund da ud? Hvilke normer eksisterer der i det?

Samfundet

Romanen skildrer Danmark i et tværsnit fra København til provinserne, dvs. Fyn og Jylland. Den sammenfatter fru Gyllembourgs hovedstadsliv (men i skarpere anretning end hos *Hverdagshistoriernes* forfatterinde, som Andersen ikke havde meget til overs for) med to nye litterær-geografiske landvindinger, Blichers dystre hede og barske klitegne (Blicher nævnes nogle gange i romanen) og Andersens eget førstehåndskendskab til det fynske (også forfatteren Andersen nævnes og diskuteres i bogen!).

Desuden skildres Danmark i et længdesnit fra tiggere til højadel. Vi er hos adelen i dens københavnske residens og på de fynske herregårde, hos det pænere københavnske borgerskab, kontorchef Bergers, hos købmanden i Lemvig, blandt jyske fiskere og blandt gøglere og tiggere.

Det er et samfund i støbeskeen. Mens de dannede og pseudodannede kredse hver på deres vis ivrigt diskuterer de anonyme *Gjengangerbreve*, kastes udefra en anden brand i sjælen: den franske julirevolution 1830.

I en diskussion om begivenhederne i Frankrig bemærker Otto satirisk: »Tre Ting greb Mængden med lige Interesse: Julirevolutionen, Gjengangerbrevene og Kjældermændene!« (s. 158). Bemærkningen er rammende. Julirevolutionen bliver først og fremmest et diskussionsemne på lige fod med æstetik og importerede brandere.

Begivenhederne ude har dog deres modsvar i ændrede politiske forhold hjemme. Indførelsen af de rådgivende stænderforsamlinger ved forordning af 1831 var det første skridt på vejen bort fra enevælde og frem mod en fri forfatning. Dette omtales i romanen, men i en ganske afslørende

sammenhæng. Hos baronens er fætter Joachim på besøg og glimrer med sine parisiske erfaringer og smidige formuleringsevne:

»Joachim har Veltalenhed!« sagde Fruen. »Den er blevet udviklet ude!« svarede han; »herhjemme har den kun to Steder til at blive offentlig: fra Prædikestolen og ved et Gilde paa Skydebanen. Dog, det er sandt, nu faae vi jo Stænder, faae et mere politisk Liv. Jeg forudføler den første Indvirkning, Alle ville kun leve derfor, Bladene ville gaae op i Politik, Digterne synge Politik, Malerne gribe Sujets af det politiske Liv. C'est un Uebergang! som Madam La Fleche siger. Kjøbenhavn er for lille til at være en stor Stad og for stor til at være en lille! See det er Feilen!« (s. 162).

I tillid til tingenes uforanderlighed i det lille Danmark udtrykker Joachim her sin klasses ubekymrede synspunkt: det politiske er et forbigående modefænomen, som man ikke behøver at tage mere alvorligt end franske-riet i Holbergs *Jean de France*, hvortil der hentydes. Den eneste positive virkning, politiseringen vil medføre, er for ham at se, at der kan udvikles en veltalenhed.

Synspunktet er ikke uden videre romanens. Der er reelle modsætninger i samfundet, og dem føler bl.a. Otto på sin krop, og Otto er da også i det store og hele en varm fortaler for friheden. Men på ét punkt giver romanen Joachim ret: friheden bliver kun en genstand for veltalenhed. Den bliver interessant.

Ligesom et par samtidige prosaværker, Carl Bernhards *Lykkens Yndling* og fru Gyllembourgs *Extremerne* beskæftiger *O.T.* sig med modsætningen adel – borgerskab. Fælles for de tre bøger er, at en borgerlig mand stræber efter at blive gift med en adelig kvinde og derved løber ind i en række fordomme samt sociale og menneskelige konflikter. Fælles for dem er også, at borgersønnen er en mindst lige så stolt natur som de adelige og så at sige har overtaget adelens æresbegreber. Især i *Extremerne* og i *O.T.* sættes en indre adel, en åndens eller dannelsens adel op mod den adel, som beror på ydre, nedarvede privilegier.

Konflikten adelig – borgerlig præsenteres på to planer i *O.T.* Der er for det første Ottos stræben efter at hævde sig som adelens ligemand. I en af romanens første scener er han med til en julefest, hvor han som present får et stamtræ med nogle ledsagende vers, der fortæller ham, at han skal være grundlæggeren af sit eget stamtræ. Den personlige fortjeneste er det afgørende adelsmærke. Da gaverne er nummererede, lader det jo til at være skæbnen, der har spillet ham dette stamtræ i hænde, og da Vilhelms søster har fået nummeret ved siden af, håber han på, at også det er et tegn fra skæbnen. Men skæbnen er en lunefuld herre, for Vilhelm får en

gave, der er beregnet på en dame, nemlig et spejl, og det ledsagende vers (»Luk Pakken op, og De skal finde/Det Allerskjønneste herinde!« s. 25) synes snarere at passe på Sophie. Hendes gave, et billede af en hund, der sørger over sin druknede herre (med sentensen: »il attend toujours«) synes snarere at passe til den skæbne, der bliver Vilhelm til del.

Det ironiske i scenen er da, at Otto, som hævder den indre adel, den personlige fortjeneste, er parat til at opfatte sin placering som skæbnebestemt, dvs. egentlig at overtage adelens normsæt. Handlingsgangen viser ham tilsyneladende noget andet: den overfladiske Sophie gifter sig med en materialistisk kammerjunker og sikrer sig derved en fynsk herregård. Otto selv opdager andre kvaliteter end den ydre skønhed og gifter sig med Sophies søster Louise.

Ottos stræben er da nok selvmodsigende for en logisk betragtning. Men spørgsmålet er, om den ikke bliver forståelig inden for det sociale rum, den udspiller sig i. Til Vilhelm siger Otto:

Ingen kan mindre end jeg tage hensyn til en Adel, som kun Fødselen giver; den er Intet, og der vil komme en Tid, at en saadan slet ikke vurderes, at Aandens Adel er den eneste. Jeg siger det aabent til Dem, som selv er Adelsmand. Jo større Aandsudvikling, des flere Ahner!

(s. 140).

Her er der to ting at bemærke. For det første understreges det af Otto selv, at adelens tid ikke er ude. Ottos opgør ligger da på et ideologisk plan, mens han reelt stadig kan betragte det som efterstræbelsesværdigt at blive regnet for adelens *ligemand*. En sådan dobbelthed kendetegner de fleste af de konflikter/møder mellem adel og borgerskab, som tidens romaner i rigt mål byder på. Borgerskabet er i opposition til adelen, *men forsones med den i en overtagelse af dens normer*. For det andet ligger der i forestillingen om åndens adel (en forestilling, Andersen har fælles med sin tids dannelsesstærkning) klart en aristokratisk tænkemåde, der ikke rummer plads for en klassesolidaritet, men netop er udviklet i konkurrence med adelen.

Ottos – og i øvrigt romanens – tilsyneladende selvmodsigende holdning til de sociale konflikter er der altså ikke grund til blot at forklare ud fra Andersens private stræben opad og angiveligt usolidariske holdning over for sin klasse. Holdningen er forståelig ud fra den samfundsstruktur, romanen skildrer. Dertil kommer, at en del af romanens psykologi, dens skildring af Ottos stolthed og æresbegreber, kun kan forstås ud fra denne tidsmæssige kontekst. Ses der bort fra denne, falder romanens psykologi enten under bordet [5] eller bliver tolket privatbiografisk som et udslag af

Andersens dus-kvaler med Edvard Collin.

Tilbage bliver det andet plan, hvorpå modsætningerne i samfundet udspilles. Det er bipersonernes plan. Det drejer sig her om Eva, Ottos søster, og det lille sangtalent Jonas. Det er almindeligt at sætte disse to skæbne op mod Ottos på den måde, at hvor Otto får lov at vinde frem, skal andre ikke få lov. Eva og Jonas knuses af de modsætninger, som Otto er så heldig at kunne lukrere på.

Nu er der det at sige til det, at selv om Otto går imod Vilhelms ønske om at gøre Jonas til geni og i stedet ønsker for ham, at han må udfylde en plads i samfundet dér, hvor han nu engang er sat, så er det jo ikke Otto, der er skyld i, at Jonas mister stemmen. Ej heller er det samfundets skyld.

Om Eva gælder det, at Otto kun advarer Vilhelm mod at gifte sig med hende, fordi han ved, at det ene og alene er Evas smukke ydre, der tiltrækker ham, mens hun tilsyneladende mangler den »åndsudvikling«, som Otto selv betragter som sin adkomst til at hævde sig som adelens ligemand. Denne vurdering bekræftes af fortælleren (jvf. s. 149).

Imidlertid sker der jo det, at Eva udvikler sig i åndelig retning, bliver »en skøn sjæl« og fuldt ud anerkendes af Vilhelms moder, da det viser sig, at hun er Ottos søster. Alligevel dør hun, før Vilhelm vender tilbage fra udlandet. Her kan man godt tale om, at hun falder som et offer for klassemodsætningerne [6], idet hendes sygdom er en eftervirkning af, at hun, tvunget af sin forestilling om de sociale skels uoverstigelighed, har måttet afvise Vilhelms frieri.

Hvilket svar der end kan gives på spørgsmålet om Evas og Jonas' skæbner som sociale paradigmer – et spørgsmål, som så vist ikke er overset af den eksisterende Andersenforskning – er det ulige mere væsentligt at slå fast, at de fungerer som symbolske parallelforløb til Ottos skæbne. Jonas' drøm var ikke den karriere, Vilhelm havde tiltænkt ham, men derimod den enklere: at blive piberdreng for at kunne blive konfirmeret i den smukke uniform, og den opstigning, han drømte om, var at komme op på Rundetårn for at »faae et frit Blik paa Verden« (s. 259). Der er fra forfatterens side ingen samhu med Jonas' drøm. Formuleringen viser, at den er tænkt som en travesti på dannelsesidealet. Skånselsløst kan Andersen derfor lade denne alt for beskedne drøm briste, hvorved Jonas går til bunds i materien. Tilfældet står Jonas imod, og han synker ned. Tilfældet står også Eva imod, og hun sublimerer ind i en total åndeliggørelse, der er lig med døden.

De to udviklingsmuligheder, der her er demonstreret, gør det klart, at samfundsstrukturen i romanen i nogen grad er gjort lig med en psykisk struktur. Oppe – det er åndens verden. Nede – det er den dyriske råhed, materien. Det er derfor ikke tilfældigt, at det eneste synlige mærke fra

tiden i Odense Tugthus sidder i Ottos krop, nemlig brændemærket, som han skurer på med en mursten for at slette ud.

Romanens to normsystemer

Romanens egentlige skisma ligger ikke i en dobbeltmoralsk holdning til de sociale konflikter, men i, at den egentlig opererer med to normsystemer. Det ene sætter den bestående samfundsstruktur lig med et fast værdisystem, mens det andet etablerer værdierne på tværs af samfundsstrukturen. Dette sidste normsystem bygger på modsætningen ydre – indre.

Det vises, at Ottos fattige og miskendte moder i virkeligheden havde de bedste menneskelige kvaliteter, mens Ottos fader, der var af en pæn familie, var et værre skarn. Det vises, at Eva har bevaret sin sjæl ren til trods for, at hun er vokset op i dårlige kår og et stykke vej hen i romanen står i et tvetydigt lys. Til gengæld demonstreres det, at den åndrige Sophie kun er smuk overflade og intet mer, mens den ikke ligefrem smukke Louise har de bedste menneskelige kvaliteter.

Mens det første normsystem retfærdiggør Ottos stræben efter at stå på lige fod med adelen, er det andet normsystem tendentielt en undsigelse af denne stræben. Men på en måde, som er karakteristisk for den tids litteratur – jvf. ovenfor: analysen af romanens konflikt mellem adel og borgerskab – tildækker romanen den potentielle samfundskritik. Mod-sætningen indre – ydre kan i sidste ende bruges som retfærdiggørelse af Ottos sociale succes. Hans lave placering var kun noget tilsyneladende, et ydre skin.

Modsætningen mellem indre og ydre er da bogens grundlæggende normsystem. Det fungerer helt ned i romanens mange miljøbeskrivelser.

Romanens miljøer

Det er et gennemgående træk ved romanens skildring af forskellige samfundslag, at de er gengivet med satire, varierende fra kontorchef Bergers kreds, hvor den stærkeste satire er anvendt, til det adelige miljø, hvor satiren mest falder på kammerjunkeren, mens den gamle frue og Louise helt går fri; Vilhelm og Sophie skildres snarere med svag kritik end egentlig med satire. Det eneste miljø, hvor hverken kritik eller satire kommer til anvendelse, er fiskermiljøet. Men det skildres kun ganske kort, og dets betydning i romanen er meget begrænset.

Det fælles for de øvrige miljøer er, at man dyrker en overflade. Grotesk træder det frem i skildringen af købmandsfamilien i Lemvig, hvor konen i huset absolut vil have Otto til at bruge sølvtangen til at tage sukker med. Man skal jo vise, at man har manerer, selv om man bor i Lemvig, og så er tangen da i øvrigt af gedigent sølv. Her snakker man om teater og kunst for at vise sin dannelse, men kunstbegejstringen har groteske aspekter: man fremhæver Maren's stemme, hun har et ualmindeligt stærkt bryst! Samme Maren kommer til at bo nogen tid hos kontorchefen i København, hvor hun får den højere dannelse og derefter kan vende tilbage til Lemvig som byens førstedame. I København skurrede hendes navn fælt i de snobbede øren, så der omdøbte man hende til Maja, efter heltinden i *En Hverdagshistorie*. Hos kontorchefen viser man sin begejstring for teatret ved at klumpe sig sammen i en loge og ved at forarges over angiveligt umoralske scener i stykkerne. Alt imens besøger fader og søn, hinanden uafvidende, den samme tvivlsomme dame. Sønnen kommer senere ud på landet som præst og modtages af bønderne som en patriark, en dybt troende, der kan prædike så velsignet om fordømmelsen. Udenfor på kirkegården ligger Eva, hvis samvittighed til skade for hendes egen lykke var blevet rettet ind efter de adeliges normer.

Og blandt disse normer finder vi dem, Otto i sin stræben støder imod gang på gang. Her skal der holdes en vittig og elegant overflade. Alt skal være form, hvorfor menneskelighed og følelse kun gør sig gældende hos dem, der står lidt udenfor: den gamle frue og Louise.

Dette, at samfundsskildringen er bygget op over modsætningen mellem indre og ydre, rummer da megen skarp kritik. Men samtidig er det også udtryk for en slags dannelsestænkning, her brugt kritisk vurderende, eller i hvert fald for en påvisning af samfundsbestemte hindringer for dannelsen: I denne skinverden er det risikabelt at blive åbenbar.

Ottos hele problem er, at han ikke kan udtale sig. Han vil aldrig kunne fortælle Sophie om de ting, der trykker ham, heller ikke sin bedste ven Vilhelm kan han åbenbare sig for. Han kan ikke blive taget for det, han er, derfor må han skjule sit inderste. Det er den samme tvang, der hviler over Eva og Vilhelm, og som er med til at umuliggøre deres forhold.

Romanens hovedkontrast ligger i forholdet mellem det lette, lyse miljø omkring Sophie og Vilhelm og den mørke, indesluttede Otto. »Jeg ønsker Solskin!« siger hun et sted (s. 167), og Otto gør den erfaring, at man skal være »et let, flagrende Gemyt« (smst.) for at behage hende. Netop som kompliceret, »skjult« karakter kan han sætte de normer i relief, som behersker den dannede kreds: dyrkelsen af overfladen og formen.

På den anden side er han uundværlig for dem som et pikant krydderi, spændingsmomentet i en ellers farveløs tilværelse.

»Han er vist ikke lykkelig!« udbrød Louise. »Man kan ogsaa læse det i hans Øine!« »Ja, men det er just det, som gjør ham interessant!« sagde Sophie. »Han er saadan en smuk Slagskygge i Hverdagslivet!«

(s. 214-15).

»Interessant« er hovedordet i denne dialog som i romanen i det hele taget. Det interessante ligger i skjultheden, det ikke at kunne blive åbenbar, for at citere Kierkegaard. Det ulykkelige tages ikke alvorligt, man forholder sig æstetisk nydende til det. Ud fra en sikker position inden for normerne kan det dystre og måske endda farlige virke dragende og pikant.

Ligesom friheden bliver til et »interessant« emne for veltalenhed i dette samfund, bliver de menneskelige problemer holdt på afstand som »interessante«.

Her sættes med andre ord æstetikken over livet, formen over indholdet. Det er således ikke nogen ren tilfældighed, at et genkommende samtalemne i *O.T.* er de anonyme *Gjengangerbreve*, som man dog straks sporer til Heiberg-kredsen. Den følgende dialog berører andet og mere end det blot kunstneriske:

»Begrebet om Ideen og Formen«, sagde Otto, »synes mig heller ikke tydeligt nok fremsat; begge smelte jo sammen. Selv Prosa er en Form!«

»Men Formen selv er det vigtigste!« sagde Fruen. »Det er med Poesien, som med Billedhuggerkunst, Formen er det, som giver Betydning!«

»Nei, De vil tillade mig!« sagde Otto. »Det er med Poesie som med Træet, Gud lader voxe. Den indre Kraft udtaler sig i Formen; begge blive lige vigtige, men jeg anseer det Indre for Helligere. Det er ogsaa her Digterens Tanke. Meningen, han siger, griber os lige saa meget, som den smukke Indklædning, i hvilken den bliver sagt«.

Nu begyndte da en Strid om Form og Stof, saaledes som den siden førtes over hele Kjøbenhavn

(s. 144).

Andersen har her ikke kun villet gribe ned i en aktuel, lokal diskussion, men har gennem den villet karakterisere tiden og miljøet. Otto hævder det indres primat og gør det ved at henvise til Guds orden i naturen. Miljøet derimod holder på formen.

Ottos vanskæbne er at søge det indre dør, hvor det ikke findes, og hvor det heller ikke kan udtales. Hans lykke er, at hans forvildede handlemåde fører ham i armene på én, han kan åbne sig for.

Dannelsen

Dermed stiller spørgsmålet sig da på ny, om bogen da alligevel ikke er en dannelsesroman? I den før omtalte afhandling (»Studier i H.C. Andersens roman O.T.«) hævder Aage Jørgensen, at *O.T.* ikke kan klassificeres som en dannelsesroman, da Otto ikke gennemgår nogen udvikling. Alligevel mener han at kunne skimte dannelsesromanens karakteristiske trefasede komposition bag skildringen af Ottos livsløb, dog ikke som et strukturdannende princip, idet faserne ikke er markeret successivt. Han mener imidlertid at kunne rekonstruere dem, efterhånden som forhistorien afdækkes. Udgangspositionen, »hjemme«-fasen, skulle da omfatte tiden, indtil Otto erfarede sandheden om sin barndom. Krisefasen, »hjemløsheden«, skulle da være de følgende seks år, hvoraf romanen skildrer de sidste fire. Genvindelsen af harmonien, »hjemgangen«, skulle følgelig være markeret ved kærligheden til Louise og ved Heinrichs død (*Danske Studier* 1963, s. 42-43).

Nu er der det at sige til det, at denne faseinddeling nok kan aries i bogen, men kun på et meget overfladisk plan forholder sig til den i dannelsesepikken udbredte trefasede struktur. Dør er der nemlig tale om en tilbagevendende på et højere niveau til en oprindelig, tabt harmoni. En sådan udvikling kan der nødvendigvis ikke blive tale om for Ottos vedkommende, da den angiveligt harmoniske barndom var hjemstedet for den vildskab, som skulle føre ham i ulykke.

Det er rigtigt, når Aage Jørgensen påpeger, at romanen ikke ender i nogen fuldkommen harmoni, hvad der er nødvendigt for en dannelsesroman. Det er også rigtigt, at kompositionsprincippet peger bort fra dannelsesromanen, hvilket både beror på det, Aage Jørgensen har i tanker, nemlig at omverdenen truer med at selvstændiggøre sig i forhold til hovedpersonen, og på det, han ikke har med, at *O.T.* er analytisk regressiv i sin bevægelse, hvor dannelsesromanen er syntetisk progressiv.

Men det er ikke rigtigt, når det påstås, at romanen ikke forfægter noget dannelsesideal, som helten må tilkæmpe sig, og at Otto er en totalt statisk figur.

Romanens dannelsesideal er åndeliggørelsen og den åbne, menneskelige meddelelse. Ottos vej er markeret af de to søsterskikkelser, Sidsel og Eva. Først på et ret sent stadium i romanen sker der det, at Heinrich bilder Otto ind, at Sidsel er hans søster. Men allerede længe før har han mødt hende, og hans tanker og fantasi kan ikke undgå at beskæftige sig med hende. Det siges et sted, at det var »som forudføjte han, hvilken Skygge hiin Skikkelse engang vilde kaste ind i hans Liv« (s. 54).

Der er derfor grund til at betragte Sidsel som en ligeværdig søstermulighed. Otto står som Herkules på skillevejen mellem to kvindelige projektioner af hans eget væsen, en dyrisk bakkantisk skikkelse og en åndelig, »idealsk« (s. 177) skikkelse. Når han gang på gang føler sig sælsomt berørt ved at se Sidsel, hænger det ikke kun sammen med, at han er klar over, at han kunne have fået samme skæbne som hun, hvis ikke bedstefaderen havde lyst ham i kuld og køn, men nok så meget med, at hun i ekstrem grad udfolder egenskaber, der er til stede i ham selv.

Overalt tales der om det onde blod, der har behersket ham fra barndommen af, om vildskaben, der drev ham til ubetænksomme handlinger. Den forbandelse, han er under, lå i hans væsen og blev brændemærket i hans krop. Om sin udvikling siger han selv, da Rosalie indvender, at han dog blev god og kærlig, at det først skete, da han »kom til at kjende mig selv og min Skjæbne« (s. 79). Den spontaneitet, der går tabt, da Heinrich fortæller ham, hvad O.T. står for, har det sig så som så med. Nu først lærer han sin natur at kende og prøver da gradvis at fjerne sig fra den. Det er endnu ikke lykkedes for ham på det alderstrin, hvorpå vi møder ham i romanens aktuelle handling. Gang på gang slår hans dunkle lidenskabelighed igennem, og han må erkende, at »der er noget Djævelsk i Mennesket!« (s. 97).

Rosalie erkender ikke helt, hvad det er i ham selv, der skaber problemerne. Hun er tilbøjelig til at mene, at det er sædvanlig ungdommelig selvskuffelse, der forvandler »Spindelvæv til Ankertoug« (s. 81). Men hun har en væsentlig og rigtig opfattelse af den udviklingsmulighed, som problemerne byder ham: »det vil drive dig til Virksomhed, hæve og ikke nedtrykke din Sjæl« (smst.).

Dette perspektiv bekræftes af scenen hos fiskerne, hvor Otto af den gamle, blinde bedstemoder hører hendes overtroiske version af, hvad der skete med ham, da han var barn. Hun har bemærket en stor forandring hos ham. Hvor han var rent ustyrlig og vild som barn, er han nu blevet rolig. Over for andre har hun forklaret hans udvikling med, at det måtte være den megen læsning, der havde gjort det. Otto er jo student og vender tilbage til sin barndoms egn som én, der er optaget i tidens dannelseselite. Men selv ved den gamle bedre. Ikke bogens dannelse har medført hans markante udvikling. Det er Heinrich, der har »bundet« ham. Takket være det, Heinrich hviskede ham i øret, er han »blevet dulgt« (s. 96).

Bundetheden er således ikke kun det ankertov, der fastholder ham på fortiden, den er tillige den dulgthed, som er den nødvendige katalysator for hans udvikling. Erfaringen om den sociale misere, skammen over fortiden, er det moment, der tæmmer hans vildskab, er med til at *forvandle*

ham fra en skifting til et menneske, for at bruge den gamles ord, at sætte ham i vej mod et dannelsesmål.

Dette dannelsesmål er symboliseret ved den person, der spejler hans sande og bedre væsen, den rigtige søster, Eva. Men Eva er hans indre billede, det ydre hedder Louise. At hun og Eva skal betragtes som ét væsen, fremgår af to ting. Da Otto betror sig til hende, bøjer hun sig »søsterlig« over ham (s. 209). Tidligere blev det sagt som en blanding af Ottos tanker og fortællerens kommentar:

Hvert Menneske har sin usynlige Engel, siger Mythen, begge ere de forskellige og dog hinanden lige. Eva var Engelen, Louise derimod det menneskelige Væsen i al dets Reenhed
(s. 177).

At Otto vinder Louise, betyder da dels, at han endelig kan blive løst af sin dulghed, kan åbenbare sig, og dels, at han erkender sit sande slægtskab.

Ikke desto mindre etableres der ikke nogen endelig harmoni i romanen. Otto ender med at ønske, at Heinrich må dø. Før kan han ikke blive rolig og lykkelig. Hvis det var rigtigt, som Aage Jørgensen skriver (anf. afh. s. 29 og 32), at scenen, hvor skibet med Heinrich, Sidsel og Jonas om bord går ned, var fremkaldt af Ottos ønske og effektueret af en *deus ex machina*, så var alt jo vel, og Otto kunne leve roligt og lykkeligt til sine dages ende. Men rækkefølgen i romanen er omvendt. Først fortælles der om forliset, derefter om Ottos ønske. Slutningen rummer da bitter ironi. Otto vil aldrig få at vide, om Heinrich er død, og vil derfor aldrig kunne nå den fulde harmoni.

Hvad er det da, dannelsen går i stykker på? På den ene side er det Ottos stadige afhængighed af noget ydre, en afhængighed, som miljøet har opelsket i ham. På den anden side er det de kræfter inde i Otto selv, som han har haft at kæmpe med lige siden barndommen. Det er det onde blod, vildskaben, nu transformeret til et ulægeligt tungsind. Det »djevleske« i den menneskelige natur er da stærkere end den dannelsesmagt, romanen ellers gør alt for at mobilisere.

Den analytiske bevidsthed i *O.T.* hænger da intimt sammen med to størrelser, samfundet og psykologien. De var til stede i *Improvisatoren*, men kunne besværges af myten, forestillingen om identitet. I sidste ende kunne de underlægges en dannelsesproces. I *O.T.* er dannelsesstanken fra starten af desorganiseret gennem romanens komposition, som beforder en analytisk bevidsthed. Uforløstheden, splittelsen bliver en del af romanens udsagn.

Psykologien og »det interessante«

Der er i *O.T.* ingenlunde tale om en større psykologisk indsigt end i *Improvisatoren*, måske snarere tværtimod. Men den *erklærede* interesse for de psykologiske mekanismer er større. Otto er ikke bare »interessant« for sine medagerende i romanen, men også for sin forfatter.

Det »interessante« som kategori i karakterskildringen har en historie bag sig, der går længere tilbage end til den hjemlige romantismes skrifter, f.eks. Heibergs anmeldelse af Oehlenschlägers *Dina*. Allerede Lessing brugte begrebet i sin *Hamburgische Dramaturgie* [7], hvor han gik ind for, at skuespillet skulle vise os sammensatte karakterer. Her ligger vækstpunktet for romantismens kredsen om det »interessante«. Identiteten er så småt ved at blive problematisk, og da rykker de komplicerede karakterer frem. Altid vender de en side bort fra tilskueren, bevarer noget gådefuldt over sig og har gerne et mørkt punkt i deres fortid. De kan ikke udtale sig, som nu Otto, da Vilhelm siger du til ham:

Otto blev taus; men i hans Sjæl var en forunderlig Bevægelse: det bliver en egen Sag at fremvise Motivet, der saa ganske laae i hans Eiendommelighed; det greb ind i Sjælens Mysterier; Mængden kalder det Særhed hos den Enkelte, Psychologen finder deri en dybere Betydning, som Forstanden ikke kan udgrunde. Man har Exempler paa, at Mænd, der ellers viste Kraft paa Legeme og Sjæl have ved Duften af en Rose følt Afmagt; Andre ere bragte i krampagtig Tilstand ved Berørelsen af graat Papiir. Det lader sig ikke forklare; det er een af Naturens Gaader. En lignende slappende Fornemmelse opfyldte Otto, idet han første gang hørte Vilhelm tiltale ham med et Du. Det var, som om det sjælelige Baand, der holdt dem sammen, løstes, og Vilhelm blev ham fremmed. En Umuelighed var det for Otto at svare igjen med »Du«; dog følte han paa samme Tid det Urigtige i sin Opførsel, denne Særhed, og han vilde bekjæmpe den, han gjorde Vold paa sig selv, fik en Art Veltalenhed, men intet Du kom over hans Læber

(s. 123-24).

Med baggrund i den stadig livskraftige biografiske forskning omkring Andersen er det fristende at nægte at tage en scene som denne for gode varer, men i stedet at betragte den som et kildemateriale til belysning af skabelsesprocessens psykologi. Enhver ved vel efterhånden besked om de kvaler, Andersen led, fordi Edvard Collin ikke ville sige du til ham. Det er da nærliggende at påstå, at Ottos ejendommelige sjælekvaler her er blevet unødigt ejendommelige, fordi forholdet Otto~Vilhelm i dette tilfælde er en omvendt spejling af forholdet Andersen~Collin. Her er det ikke den laverestående, der afvises, men den højerestående, og desto

større anstrengelser må Andersen gøre sig for at motivere dette underlige forhold, ja, egentlig må han helt give op, da konflikten i den skildrede form er utænkkelig og kun bygger på en trang hos Andersen selv til i sin digtning at tage revanche for det virkelige nederlag.

Men det er slet ikke nødvendigt at gribe til sådanne forklaringer. Andersen har motiveret Ottos duskvaler inden for romanens rammer. Overhovedet er han en bedre psykolog, end hans psykologiske kritikere har villet gøre ham til. Ottos kvaler hænger som tidligere jævnt sammen med hans position mellem adel og borgerskab, hvor han nu hævde sig som adelens lige, ikke i kraft af en almindelig formening om, at borgeren kan være lige så god som den adelige, men i aristokratisk hævde af sin sjæls adel. Hans medfødte stolthed er det adelsmærke, naturen har givet ham. I sin individualistiske higen bliver han da stoltere end adelen, men også mere sårbar. Hans egenart har svært ved at forenes med det almene, men bliver i stedet til en »Eiendommelighed«, der adskiller ham fra andre.

Det bliver da en splittelsens psykologi, der dominerer romanen. Sjælens mysterier, de mørke sider af mennesket bliver genstand for mange skildringer og refleksioner, og fortælleren fremstiller sig selv i rollen som »Psychologen«.

Med forkærlighed skildres de blandede stemninger. Nogle eksempler:

»Har De ingen Sødskende?» spurgte han [Vilhelm] Otto. »Nei!« svarede denne, med det forrige uvillige og halv veemodige Træk

(s. 14).

[Vilhelm har set Eva og tænker så småt på at forføre hende. Til Ottos formaning siger han:]

»Endnu har jeg da en god Samvittighed, ikke een uskyldig Sjæl har jeg forgiftet!«

»Og De er dog ung og rig nok dertil!« gentog Otto med en blandet Bitterhed
(s. 22).

[Otto er blevet grebet af uro og fortvivlelse over sin skæbne:]

Et sørgmodigt Smil gik over hans Læber

(s. 68).

[ved dusscenen:]

Otto smilede, men saa forunderlig veemodigt, uden at sige et Ord

(s. 123).

Disse blandede stemninger er et hovedfelt for romanens psykologiske betragtninger. Det, der betegner det moderne i denne karakterskildring, er, at en sindsstemning eller en sjælsytring ikke fører udad mod en karakteristisk, fællesmenneskelig forholden sig, men indad mod dette

enkelte individ og dets specielle forudsætninger. Psykologien er ikke typificerende, den er blevet årsagsbestemt, og det bliver da romanens opgave analytisk at udrede dens forudsætninger. I *O.T.* er disse: Ottos vilde natur og hans samfundsmæssige placering.

Kunsten

Endnu et område drager romanen med ind i den psykologiske observations sfære. Og det er kunsten. Ude i randen af romanen beskrives to kunstnerskæbner, Jonas' og Vilhelms. Hvad der var bredt udfoldet i *Improvisatoren*, er kun blevet en randbemærkning i *O.T.*, men der er alligevel grund til at drage den frem, da den fragter en problemstilling videre til de to næste romaner, *Kun en Spillemand* og *De to Baronesser*. Jonas kan siges at være en forstudie til Christian i *Kun en Spillemand*, mens Vilhelm er en forstudie til kammerjunkereren i *De to Baronesser*.

For både Jonas og Vilhelm gælder det, at de er kunstnerisk begavede uden dog at have særlige kunstneriske ambitioner. Og det gælder også for dem begge, at en hængning møder dem på deres vej. Da Jonas kommer i overgangsalderen, svigter stemmen, og så er det slut med drømmen om at blive kunstner. Vilhelms kærlighed til Eva bliver aldrig realiseret. Hun afviser ham frygtsomt og dør under hans udenlandsrejse.

Det er ikke i pagt med bogens idé kun at betragte Jonas som en parallelfigur til Otto. Han er langt snarere en kontrastfigur til Vilhelm. Andersen har villet skildre to mulige kunstnerskæbner ud fra en fællesnævner, hængningen, der kommer til dem udefra. Jonas går rent bogstaveligt til bunds på den, Vilhelm flagrer ud i verden. Hængningen som destruktiv, og hængningen som noget, der giver adgang til en problematisk frihed, måske som anledning til en sublimeringsproces.

Længere går Andersen ikke i beskrivelsen af problemet. Og det er betegnende for romanen. Hvor *Improvisatoren* formidlede et intimt kendskab både til hovedpersonen og til kunstens psykologi overhovedet, er der i *O.T.* en betragtelig afstand mellem fortælleren og det fortalte. Tydeligt kommer det frem i mange af scenebillederne, f.eks. i den tidligere analyserede scene med bålet ude på marken. Fortælleren er en iagttagere på afstand som tilskueren på en maleriudstilling. Det giver sig udslag i, at vi flere gange møder fænomenet »den uvidende fortæller«. Det kan tage sig ud som følger:

Otto stod stille og takkefuld ved det aabne Vindue. Maaskee var det Maanen, som gjorde hans Ansigt saa blegt. Hvad tænkte han paa? Afreisen maaskee!

(s. 67).

Der er i denne roman en vis kølig distance i fremstillingen, som står i en sær kontrast til det brændbare emne. Her, hvor adspaltende kræfter er blevet særdeles påtrængende, skaber Andersen en effektiv og velgenemtænkt komposition. Det bagvedliggende kunstneriske princip er endda fremme i en af fortællerrefleksionerne:

Vi skulle see vore Dage, vor Tids Mennesker. Dog er det ikke blot Hverdagslivet, ikke blot en Dvælen ved Overfladens Mosarter; det hele Træ, fra Rødderne til de duftende Blade, ville vi beskue. Den tunge Jord skal trykke Roden. Hverdagslivets Mos og Bark binde sig om Stammen, de stærke Grene brede sig ud med Blad og Blomst, medens Poesiens Sol skinner ind mellem dem og viser Farver, Duft og quiddrende Fugle. Men Virkelighedens Træ kan ikke skyde frem med den hurtige Væxt, som Phantasiens, som Trylletræet i Tiecks Alfer. Vi maae søge vort Forbillede i Naturen. Ofte kan det synes, som var her en Stillestaaen, men den finder ikke Sted. Ligesaa i vor Fortælling; medens vore Characterer ved gjensidig Tale træde frem for Øiet, finder der, som med de enkelte Grene paa Træet, en usynlig Forvikling Sted. Grenen, som høit skyder ud som vilde den adskille sig fra Moderstammen, stræber just frem for at danne Krone, give Træet Heelhed. De fra det fælles Midtpunkt divergerende Linier skulle just skabe Harmonien

(s. 133-34).

Harmoni, organisk udfoldelse, det er principperne bag romanen som kunstpræstation, men det er ikke det, der får lov at præge dens menneskebillede. Det er da, som om Andersen her, hvor den analytiske bevidsthed trænger sig frem, reserverer sig en plads, hvorfra han stadig kan skabe orden og overblik, hvor harmonien, helheden endnu kan opretholdes, og det er i den kunstneriske formning.

Kunsten er da blevet et foreløbigt bolværk mod de desorganisierende kræfter.

VII: *Drømmens og handlingens verden*

Kun en Spillemand

Romanerne som reformulering af periodens grundstørrelser

Med skyldigt forbehold kunne der trækkes en parallel op mellem Andersens første romaner og Oehlenschlägers romantiske programskrifter *Aladdin* og *Vaulundurs Saga*. Derved blev det synligt, hvor store ambitioner Andersen egentlig havde nedlagt i sit romanprojekt, ligesom enheden i hans bestræbelser trådte klarere frem. Inden for tidens nye medium, samtidsromanen, skulle der leveres en reformulering af periodens grundstørrelser. Dens myter og tanker kunne transporteres ind i en ny tid, men samtidig også sættes på prøve i en konfrontation med nyopdagede og uomgængelige erfaringsområder.

Den romantiske enhedstanke – manifesteret i Aladdinmyten – drømmen om enhed af kunst og liv, modstillingen af Norden og Syden, de to temperamenter: sangvinitas og melancholia, og over alt: den metafysisk begrundede dannelsesstanke, det var, hvad Andersen forefandt, og hvad han ønskede at lade passere gennem den moderne romans filter, at afprøve over for de psykologiske og sociale størrelser, hele den analytiske bevidsthedsform, som denne genre gav skikkelse. Men hvor *Aladdin* og *Vaulundur* var to hinanden nødvendigt supplerende typer, så at de danner et samlet udsagn, forholder det sig anderledes med rækken af skikkelser i Andersens tre første romaner. Der er nok træk, der knytter dem sammen, men der er mere, der adskiller.

Aladdin og *Vaulundurs Saga* var skabt ud fra en fælles overordnet bevidsthed, de var eksemplifikationer af et allerede tilstedeværende og velafbalanceret syn. De tre romaner har langt snarere karakteren af eksperiment, afprøvning, udforskning af muligheder. Derfor sker der også det, at de trin for trin fjerner sig fra det givne udgangspunkt.

Hovedbestræbelsen i *Improvisatoren* tenderede mod myten, mod en formidling af identitet, men en modsat orienteret bevægelse, analyserende, opløsende, blev også synlig. Brydningen mellem disse to bevidsthedsformer gav afsæt til romanens dannelsesstanke, som var af den romantiske slags, en *erindren sig tilbage i den tabte væsensenhed*, en gentagelse af drømmen i livet, en forvandling af ydre virkelighed til indre virkelighed.

Allerede med fortællerholdning og komposition tog Andersen i *O.T.* et stort skridt over i retning af en analytisk betragtningsmåde. Romanen gav et oplæg til et typisk dannelsesforløb, men dens hovedinteresse var samlet omkring de faktorer, der stod dannelsen i vejen. Både det psykiske

og det sociale var blevet vigtige observationsfelter for romanen, og forfatteren gav skiftevis rollen som prøvende og udredende psykolog og som kritisk samfundsskildrer. Fra det varmbloedige, eventyrlige Syden var vi flyttet til det kølige, formelle Norden, fra hævdelser af kunsten som gentagelse til salondiskussionerne omkring *Gjengangerbreve*.

I *O.T.* kunne Andersen endnu distancere sig fra problemerne. Beskrivelser, fortællemanér og komposition, kort sagt hele den kunstneriske formning, tjente til endnu en stund at holde atomerne sammen.

Afstanden mellem fortæller og stof er i det store og hele brudt ned i *Kun en Spillemand* [1]. Selv hvor fortællerens kommentarer måtte gå i en anden retning end personens tanker, er han lidenskabeligt engageret i sit emne. Problemerne er rykket ham ind på livet, og han værger for sig som en fortvivlet. Disse idelige og undertiden ret malplacerede fortællerkommentarer – ja, man burde vel egentlig benævne dem forfatterkommentarer [2] – er den største svaghed ved denne ellers gennemkomponerede og i store partier særdeles fængslende og velskrevne [3] roman. Bogen rummer både noget af det bedste og noget af det dårligste, Andersen har begået som romanforfatter. Den er på én gang inciterende og irriterende og er derfor vanskelig at komme til ende med.

Der er i denne bog nedlagt intentioner, som fortjener at blive fulgt op af en forholdsvis selektiv analyse, hvor en række problemfelter tages op, mens andre lades ude af betragtning. Det er, hvad der vil ske i det følgende.

Komposition

Romanen er komponeret som en typisk udviklingsroman [4] blot med den forskel, at vi i *Kun en Spillemand* følger to hovedpersoner og ikke én. Den sydlandske Naomi lever en del af sin barndom hos sin bedstefader, den rige jøde i Svendborg. Ved siden af bor den fattige skrædder, hvis dreng er den lille Christian. Jøden omkommer, da hans hus brænder ned, og det fører i første omgang børnene tættere ind på livet af hinanden. De leger brudefolk, men skilles ad, da en grevelig familie tager Naomi til sig. Vi følger nu Christians skæbne, ser, hvordan nogle barndomsoplevelser gør ham svagelig, men samtidig åbner hans sind for drømmens og tonernes verden. Han lærer at spille af sin gudfader, en dæmonisk nordmand, der senere viser sig at have voldtægt og mord på samvittigheden. Hvad der her sættes i gang i ham, er i virkeligheden forbundet med kræfter, som han slet ikke rummer. Gudfaderens sanselige og lidenskabelige karakter har intet modsvar i den vege Christian, der til gengæld nok

har en renere glæde ved kunsten. Man aner allerede her modsætninger, der vil hindre Christian i at blive til noget.

Christian kommer ud for mange omskiftelser. Hans far lader sig hverve som soldat, drevet af sin rastløse eventyrtrang. Det meldes, at han er faldet i et slag, og moderen lader sig overtale af en tidligere frier, en velhavende bonde, der selv har en dreng. Her går det Christian skidt, hans nodebog og violin tages fra ham, og det ender med, at han flygter.

Den lange historie skal her gøres kort: Christian kommer i forbindelse med brave folk, som får sat ham i lære hos en stadsmusikus. Indimellem har han haft kontakt med Naomi, som ikke vil kendes ved ham. Hendes plejefader, greven, ansporer Christians kunstnerdrømme uden dog at ville hjælpe ham. Naomi selv bruger ham senere som redskab for sin indestængte livstrang, og han bindes i en håbløs kærlighed til hende. Hun ender dog med – i modsætning til Christian – at gøre noget ud af de eventyrlige drømme, idet hun flygter til udlandet med en berider af zigøjnerblod.

Deres gensidige, sanselige betagelse vender sig til had, og Naomi forfølges af sin kompromitterende fortid i skikkelse af berideren, da hun senere gør social karriere og bliver gift med en marquis. Marquisen benytter sig af den viden, han erhverver sig om hende, til at tage sig ægteskabelige friheder. Naomi vælger at bevare masken udadtil som den lykkelige.

I mellemtiden er det gået Christian rent elendigt. Han har endda fået sin mor at forsørge. Efter moderens død ender han som landsbyspillemand. Han kan lægge en del penge op, men kan ikke leve livet, bundet som han er til sentimentale drømme om Naomi. Da han er død og bæres til graven, er Naomi og hendes marquis kommet til Danmark for at besøge familie på den nærvedliggende herregård. Deres vogn passerer ligfølget, og Naomi hilser huldsaligt.

Ved således at flette to personskæbner ind i hinanden har Andersen fået mulighed for inden for én og samme roman at komponere de to størrelser sammen, som tidligere blev udfoldet i hver sin roman: Norden og Syden. Det, der føres videre fra de to foregående romaner til *Kun en Spillemand*, er først og fremmest opfattelsen af Syden som stedet for eventyrtrang, livlig og lidenskabelig livsudfoldelse, hjemstedet for sol og frugtbarhed og Norden som noget gråt og indsnævrende, nedtrykkende. Navnlig opfattelsen af Norden har fået sig en tak ekstra i denne roman. Minusordene gælder her både klima og samfund, mens det i *O.T.* kun var det danske samfund, der blev skildret som indsnævrende og kvælende. Naturen var ikke inddraget under denne valorisering.

For at sætte kontrasterne hårdt op mod hinanden anvender Andersen især i den sidste del af romanen en ligefrem kontrapunktisk teknik. Der

skiftes frem og tilbage mellem scener i Wien, Rom og Paris på den ene side og scener hjemme i Danmark på den anden side.

Kunst og liv

På denne vis anskueliggøres et tematisk modsætningspar, der dukker op igen og igen i forfatterskabet og som er os velbekendt fra de foregående romaner: modsætningen mellem kunst og liv. Christian har kunstneriske evner, men mangler livskraft, evnen til at sætte sig igennem. Han er uden initiativ, ikke bare i det erotiske som så mange andre kunstnerskikkelser hos Andersen, men også når det gælder dagligliv og karriere. Evnerne er der vist, men drivkraften mangler, og han forstår slet ikke at se sig selv i forhold til andre mennesker, bedømme andre mennesker og tage bestik af en situation. Han er uden evner for livet og ender da også med at dø.

Ganske modsat har Naomi en stærk livstrang i sig, et heftigt temperament og ikke så lidt viljestyrke. Hun er vilter som en dreng, sætter sig ud over alle begreber om, hvad der er passende for en pige af det bedre selskab. Der er mere mandfolk i hende end i Christian. Da de mødes på en fynsk herregård, optræder hun som hans kavalier ved bordet. Det er hende, der sætter skub i ham for at få ham ud i verden, forsyner ham med pas og penge, men forstøder ham, da han har fået samvittighedskvaler over for sin velgører, skipperen Peter Wik. Senere bruger hun selv passet, der lyder på den danske Christian, og er på sin flugt med berideren Ladislaus klædt ud som ung mand. Ladislaus siger til hende, at hun er »mere Mand end Qvinde, og derfor lider jeg dig! [...] Deilig er Du! varm som en Qvinde skal være det, og Tanke har Du som en Mand!« (R & R III, 204).

Hun er på én gang socialt ærgerrig og drevet af rastløs lidenskabelighed. Hun nægter at kendes ved den fattige Christian, da han opsøger hende ved et børneselskab, fortier stadig deres barndomsbekendtskab på et tidspunkt, hvor hendes plejefader, greven, så småt begynder at interessere sig for Christian og hans talent. Hun har trangen i sig til at herske over andre, at lege med andres skæbner. »Jeg vil have, at de skulde blive ulykkelige i Slutningen af deres Liv. Det er saa interessant!« siger hun (s. 132).

Og netop hun flygter med en paria, må se sig ydmyget af ham, behandlet som en af hans heste. Igen gør hun oprør og flygter, men rammes af sin egen fortid. Kærlighed forvandles til had. Lidenskab, den stolte og trodsige hengivelse til det legemlige, lægger Ladislaus øde og udhuler hendes egen tilværelse. Hun, den oprørske, fritænkeriske,

ender i en tom glimertilværelse som en smuk, men indholdsløs maske.

Naomi drog ud under mottoet »hellere leve kort, men leve!« (s. 204) og ender som en ruin af et menneske, misundt og beundret af mange, men inderligt led ved det hele.

Romanen skildrer da to ekstremer, den kraftsløse drøm om kunstnerlykken og den energiske livshengivelse. Det er ekstremer, som i denne roman ikke *kan* tvinges sammen. Den eneste person, der både er kunstner og rummer lidenskab i sig, er den sydlandsk udseende nordmand, Naomis far og Christians gudfader. Men hans kunst står helt i dæmoniens tjeneste, den er nøkkens forførende spil, vilddyrets tale. Også han går til grunde.

Bogens budskab ligger da næppe i en besindig midterposition [6], i forening af de skildrede ekstremer, men i en dyb skepsis, næret af en desperat viden om materialitetens verden, om »Verdensordenens fysiske Love« (s. 22).

Illusionerne

Der er da rig grobund i bogen for en analytisk bevidsthed. Den nærer sig af samme stof, som den senere i så rigt mål nærer sig af i naturalismens/realismens romaner: de menneskelige illusioner.

Romanen opererer med illusioner af forskellig art og demonstrerer med overtydelighed, hvor bristefærdige de er. Man kan opstille dem i en række fra de tæt personforbundne til de abstrakte, næsten ontologisk funderede illusioner.

Nederst på en sådan skala kan man se en række illusioner, der hænger sammen med, at denne eller hin bestemte person i romanen som følge af begrænsningen i sin tænkemåde og i sit væsen etablerer et fejlagtigt syn på eller forholden sig til bestemte situationer eller personer. Man kunne hente et eksempel fra romanens slutning, hvor Christian drømmer om, at Naomi engang vil vende tilbage forkommen og elendig og trænge til hans hjælp, eller at hun vil vende hjem for at dø og blive begravet i hans have. Der er her typisk tale om en fejlagtig holdning til den forhåndenværende tilværelse, grundet alene i personens psykiske konstitution. Christian har i sin svaghed knyttet alle sine livsforventninger til Naomi og prøver derfor til det sidste at opretholde en illusion om en følelsesmæssig og skæbnemæssig forbundethed mellem dem. Der er intet hos den Naomi, han har lært at kende, der kunne give næring til hans forestillinger, og de dementeres følgelig på det kraftigste af handlingsforløbet.

På grund af sit væsen og sin tænkemåde ser Christian ikke de mulighe-

der, som tilværelsen byder ham. Peter Wik havde nok tænkt sig, at der skulle blive et par af hans niece, Luzie, og Christian. Men Christian fastholder sin umulige drøm om Naomi og får derfor ikke den nære lykke, som Luzie kunne have givet ham. Nu bliver han kun en legeonkel for hendes børn. I en vigtig samtale mellem Luzie og hendes mand lægges en væsentlig del af skylden for Christians fejlslagne liv over på hans sindelag:

»Hvad Modgang har Christian havt?« sagde Manden. »Han var jo et fattigt Barn, din Morbroder har været som en Fader imod! At han havde det lidt knebent i Kjøbenhavn, det have mange Mennesker havt det, og at han tog Moderen over til sig, det var ubetænksomt af dem begge To! Din Mo'rbro'r har fortalt mig, hvorledes han traf dem i Nød og Fattigdom; men nu er det jo forbi! han fik dem herover, og ved ethvert Gilde maa jo Christian spille; den, som ret forstaaer Noget i Verden, kan det aldrig gaae galt! Paa hver Herregaard skal han styre Musiken, ved hvert Bryllup vil de have ham! Han har faaet sit gode Udkomme!«

»Men, det er ikke saameget, hvordan vi have det om os, men hvordan vi have det inden i os, det kommer an paa i denne Verden!« sagde Luzie
(s. 275).

Det er en præcis angivelse af et grosted for en række af de illusioner, vi præsenteres for i bogen. Personerne, især Christian, møder op med indskrænkede og uanvendelige forestillinger om tilværelsen. Christian når aldrig ud over den begrænsning, hans væsen sætter for ham. Han må se sig berøvet en del af sine illusioner, men de mest fatale opretholdes til det sidste, og det er da kun for læseren, at deres sammenbrud bliver tydeligt.

Andre illusionsdannelser i romanen hænger nok til dels sammen med det psykiske potentielle, personen møder op med, men er samtidig betinget af, at verden ikke er, som den burde være. Igen og igen møder Christian op med forventninger til verden, som den ikke vil honorere, og det er den monotone fastholden ved og nedbrydningen af disse illusioner, der giver den patetiske styrke til romanens sociale anklager. På den ene side rettes der altså en kritik mod Christians indskrænkede forestillinger, på den anden side fastholdes det, at der er endda mere i vejen med hans omgivelser, med samfundet.

Fra denne dobbelte basis, det psykiske og det sociale, breder der sig en pessimisme, som fører til, at det illusionære gøres abstrakt, ses som en væsensbestemmelse ved mennesket, naturen eller verdensordenen overhovedet.

Da Christian endelig har ladet sig opildne af Naomi til at drage ud for

at gøre sin lykke, men forstødes af hende på grund af sin halvhjertethed, sætter han om natten kursen mod Ørbæk, hvor moderen bor. Fortælleren/forfatteren kommenterer hans stemning af genvakt håb:

Det Grønne er Haabets Farve. Billedet har man laant af Foraaret, hvor da det opvaagnede Liv saaledes aabenbarer sig paa Mark og i Skov. Men er ikke Morgenens Gjenfødelse af Natten langt mere allegorisk? Her er Forhaabningens Farve Purpur! den røde Stribe i Østen forkynnder Livets og Lysets Gjenfødelse, dersom den ikke, som Menneskets Haab, kun er et falsk Skjær, Skinnet af en brændende By
(s. 170).

Et hverdagsagtigt symbol afløses her af en romantisk præget symboldannelse, hvorefter denne brydes ned. Hvad Christian tror er morgenrøden, er skæret fra en brand, der lægger stedfaderens gård øde, gør moderen husvild og dermed gør hende til en yderligere belastning for ham i hans fattigdom. Alt dette er jo sørgeligt nok, men siger kun noget om et tilfældighedernes spil. Men ved den symbolske overbygning gøres det gældende, at hvad der ser ud som et tilfælde, i virkeligheden er udtryk for en lovmæssighed. Det menneskelige håb er en forfængelig illusion, mennesket vandrer i mørket, og det eneste lys, det møder, er undergangens brandskær; hele livets undergang måske endda, thi den morgen, der besværges med ordene »Livets og Lysets Gjenfødelse« kan vel opfattes også som livet efter døden.

I det omfang illusionerne udsprang af rent menneskelige forhold, af personernes væremåde og samfundets indretning, bevægede romanen sig i et ironisk-bittert stemningsleje, krydret af patetiske besværgelser. Men livsskildringen nærmer sig det tragiskes gebet, hvor illusionerne bliver ontologisk bestemte. I flere sammenhænge demonstreres det, at *den ydre legemsverden ikke er gennemskinnelig for en verden af indre værdier. Den er Majas slør, utilgængelig for direkte aflæsning*. En meget betegnende scene er den, hvor Christian våger over Naomi og Luzie i København. Det er i denne scene, Christians valg mellem de to piger endelig afgøres. Men på hvilket grundlag? Han aflæser deres væsen ud af deres fremtoning, mens de sover. Baggrunden for scenen er, at de har måttet gå i dækning på grund af urolighederne omkring »jødefejden« og med ængstelse har måttet vente på Luzies morbror. Naomi er som i så mange situationer kold og rolig, uden mange følelser, mens Luzie helt giver sig sin ængstelse for morbroderen og for deres egen situation i vold. Den ene umenneskeligt rolig, den anden meget menneskeligt bevæget. Alt dette kan læseren se, fordi han forsynes med de nødvendige oplysninger. Men Christian kan kun orientere sig efter den ydre legemsverden, efter naturen, som den

fremtræder, og resultatet bliver en illusorisk forståelse: »Den stille, milde Pige var sovende et Billede paa Lidenskab, medens den vilde Naomi syntes en stille, yndig Skabning, hos hvem Alt aandede Fred og Hvile« (s. 192). Christian ængstes for Luzie, men drages magnetisk mod Naomi: »I Beskuelsen inddråk han Kjærlighedens stærke Gift. Hun laae ubevægelig; det deilige Medusahoved forstenede ikke, men smeltede hans Bryst, medens Luzie kun indjog Skræk og Angst« (s. 193).

Hans fejlaflæsning har noget tragisk over sig. Den skyldes ikke blot manglende forståelse hos ham, men er en følge af *yderverdenens fundamentale karakter af illusion. Naturen er i sit væsen uigennemskuelig.*

Demonteringen af det romantiske apparat

På den baggrund kan det ikke undre, at der som en rød tråd ned gennem romanen løber en bestræbelse i retning af at demontere hele det romantiske apparat. Hvor Andersen i *Improvisatoren* lagde ud med at forfægte en dannelse på et romantisk-mytisk grundlag, er hele den analytiske bevidsthedsform og dens tilhørende erfaringsområder rykket ham i den grad ind på livet i *Kun en Spillemand*, at han med sammenbidt energi systematisk må pille de romantiske forestillinger fra hinanden.

Ofte kan ligefrem en række af romanens ingredienser jævnføres med tilsvarende scener i *Improvisatoren*. Blot optræder de nu med modsat fortegn eller i bedste fald uden de følgevirkninger, de havde i den romantisk funderede roman.

Der er til eksempel barneforelskelsen mellem Naomi og Christian, fast ingrediens i romantiske eller romantisk inspirerede romaner. Man kan her minde om Tiecks kunstnerroman *Franz Sternblads Wanderungen* og Goldschmidts dannelsesroman *Arvingen*. Barneforelskelsen er ét med identiteten, udpeger retningen mod en ideal kærlighed, der samtidig bliver en hjemgang. I *Improvisatoren* er den til stede i forholdet mellem Annunziata og Antonio.

Christians og Naomis historie ligner til at begynde med de romantiske forlæg. Han oplever hende som »en mægtig Fee« (s. 12), der befaler over ham, ser hendes have som »Drømmenes Land« (smst.), »en hesperisk Verden« (s. 13), og de når at lege bryllup, inden de bliver skilt fra hinanden. Men til forskel fra tilsvarende romantiske historier er forelskelsen ikke gensidig. Naomi er den bydende, Christian den lydende, og der er endda det særegne ved hendes forhold til ham, at hun ikke knytter sig selv til ham, men binder ham til sig. Det udtrykkes symbolsk i pantsætningslegen, hvor hun tager hans mund og øjne i pant, netop de organer,

der traditionelt har med sjælen og kærlighedsevnen at gøre. Scenen er vigtig, thi den får konsekvenser senere hen i romanen. Da Christian er blevet bragt til den helbredende kilde ved Frørup, drømmer han om natten, at Naomi på ny tager hans mund og øjne i pant, og denne gang gør det ondt. Da hun er ved at forsvinde for ham, rejser han sig – stadig væk i drømmen – »skjøndt de tomme Øienhuler og blødende Læber brændte« (s. 52).

Da han senere møder hende i hendes nye omgivelser, ønsker hun ikke at mindes om deres fælles barndom. Men da hun vil have magt over ham og gennem ham realisere sin egen eventyrlyst, sin frihedstrang, husker hun ham på, at hun som barn tog hans øjne og mund i pant: »Du tilhører mig endnu, jeg har Part i Dig!« (s. 165).

I stedet for regelret at være et oplæg til en senere, idealt betonet kærlighed giver barndommens møde mellem Christian og Naomi anledning til en magisk besværgelse, en forskrivningsscene, der får et højst realistisk og psykologisk velbegrundet efterspil. Her antydes den bundethed, som bliver Christians skæbne.

Men scenens symbolværdi er ikke udtømt med denne henvisning til romanens psykiske determinanter. Da Naomi tager hans mund og øjne i pant, er det en handel om penge. Heri ligger ikke blot det for personkarakteristikken nødvendige: hun er jøde – men fuldt så meget det for romanens livsbillede så karakteristiske: *kærlighedsevnen båndlægges af samfundets materielle værdimåler, pengene*. Fattigdommen er en af de spærringer, der af romanen udpeges som nedbrydende for ethvert forsøg på at leve op til den romantiske myte.

Det paradis, Christian oplever, da han som barn kommer ind i Naomis have, får for ham sin kvalitet på grund af farverne, yppigheden, alt det eventyrlige. Men det er samtidig gjort klart, at den grænse, Christian overskrider ved at kravle ind gennem hækken, er skellet mellem fattigdom og rigdom. At haven efter branden bliver »et nedtraadt Øde« (s. 18), må da i et længere perspektiv forstås som, at denne grænse løftes op og lægges totalt uden for hans rækkevidde. Hans indtrængen straffes med en uddrivelse, der for altid hindrer ham i at komme ind i »det smukke Blomsterland« (s. 14).

Ligesom kunsten (operaen *Dido*) formidlede Antonios gensyn med og genkendelse af Annunziata, således er det en teater- og musikoplevelse, der lader Christian gense Naomi. Scenen her har endda i endnu højere grad fået karakter af romantisk indvielse, idet Christian samtidig modtager sin egentlige dåb til musikkens verden og til en højere stræben overhovedet: »Nu begreb han, at der var noget Høiere, noget Ædlere end Hverdagsmenneskets Dont; Geniet hos ham var ved Toner aandet i Live

og stræbte efter et Slags Legemliggjørelse. Han anede Perlen i sin Sjæl, Kunstens hellige Perle« (s. 101).

Der sker her det i kunstnerromaner ikke usædvanlige, at to fortolknin-
ger [7] falder sammen: en erotisk og en kunstnerisk karriere smelter
sammen til ét. Christian føler, at han og Naomi hører sammen, og han
ved med sig selv, at han skal være kunstner. I sig selv er denne identifi-
kation af de to målsætninger skæbnesvanger for ham og er måske den
egentlige grund til, at han aldrig bliver til noget som kunstner. Hvad der i
romantisk sammenhæng ville være høj initiering, bliver her et af de første
skridt på vejen til talentets undergang. Og det så meget mere, som de er
skilt af en social barrière. Hun sidder på første etage, han oppe på de
billige pladser. Da han nogen tid efter nede fra havnen får øje på hende
inde i et hus, hvor der er børnebal, og styrter ind, lader hun, som om hun
ikke kender ham, og han bliver smidt ud: »Den lystige Jubel derinde var
en bengalsk Flamme, som belyste Slutningsscenen af hans Barndoms
Drama« (s. 104). Scenen, der kunne modsvare Antonios private entré hos
Annunziata, peger på *det sociale erfaringsområde som en hindring for den
umiddelbare følelse*. Genkendelsen er ensidig, håbet møder ikke gensvar i
den givne omverden.

De fleste af de romantiske elementer, man kan finde i *Kun en Spillemand*,
hænger sammen med forestillinger om kunsten, om kunstnerens mulig-
heder for at gøre sin lykke. Antonios kunstneriske talenter udfriede ham
af de fattige og snævre kår hos Domenica, hans stedmoder, blandt
bønderne på den afsvedne Campagne. Tilsvarende drømmer Christian
under sine trængsler hos stedfaderen, bonden i Ørbæk, om at udfries af
de ublide kår via kunstnerlykken: »Han drømte om gamle Dage, da hans
Fader fortalte om de deilige Lande, og Gudfaderen sagde, at Violinen
skulde blive ham en Rose i Haanden og gøre hans Lykke« (s. 75).

Det går anderledes, end han har tænkt sig: gudfaderen, som i hans
drømme er en garant for lykken, afsløres som dobbeltmorder og smugler,
og det fortælles, at han er kommet bag lås og slå. Den oplevelse af
kunsten, som satte Christian i vej, viser sig da at have hentet sin fortryl-
lelseskraft fra mørke og dæmoniske sider af mennesket. Der lægges alene
her op til et dementi af Christians drømme om, at kunsten skulle udfri
ham, men dette sker kun inden for læserens horisont, ikke for personen
selv. Han har ikke hørt nyhederne om gudfaderen og søsætter derfor en
ny romantisk drøm: flugten fra stedfaderens hjem og mødet med den
kunstneriske mentor. Flugten bliver en ret så forkommen affære, og
mødet med læremesteren falder uhyggeligt ud: de mødes om natten i
skoven. Gudfaderen er på flugt fra fængslet, ligesom Christian selv er på
flugt. Den verden af tryghed og oprejsning, som Christian søgte til,

bryder sammen. Det er en verden i opløsning. Med smertelig ironi vises det, hvordan Christian beroliges og falder i søvn ved at høre det eventyr, gudfaderen fortæller ham. Eventyret handler om gudfaderens egen skæbne, hans driftsbetonede forbrydelser og hans kunstnerskæbne. Da Christian vågner, har gudfaderen hængt sig i et træ.

I dannelsesromanen står personen i levende vekselvirkning med sin omverden og korrigeres til stadighed i sine handlinger. En sådan vekselvirkning er ikke, eller i hvert fald kun i meget ringe grad, til stede i *Kun en Spillemand*. I stedet for at lade sig advare af de tegn, omverdenen har givet ham, fortsætter Christian blindt, ligesåvel drevet af en drift som gudfaderen var det, med at lægge brik på brik til en romantisk livsmyte. Da skipperen Peter Wik får tag i ham, har han en mulighed for at blive et menneske og lære noget om verden og sig selv, men om bord på skibet har han kun øje for skipperens violin, som han betinger sig at måtte låne: »hvor simpel og uanseelig den end saae ud, den var jo dog en *Aladdins Lampe*, der beherskede Aander, Tonernes mægtige Aander« (s. 85). Her får hans lykkestræben toposagtig karakter, idet en hel tidsalders fællestørrelse, Aladdin-myten [8], bringes i erindring.

I København synes Aladdin-skæbnen at være inden for rækkevidde. Det eventyrlige træder ham ganske nær: han møder en fornem dame, der skal tage sig af ham: »Med den største Ærbødighed og Taknemmelighed forlod han hendes Huus. Eventyret om Bondedrengen, som blev Keiser, kom ham i Tanke« (s. 95). Hun kaldes også »hans Lykkes Fee« (s. 102). Eventyret eksisterer imidlertid kun i Christians bevidsthed. Damen er aldeles ikke fornem og viser sig senere at være en langt mere ulykkelig skabning end Christian. Hun er havneluder.

Om det nogen sinde går helt op for Christian, er uvist. Han drømmer om hende som »en god og mægtig Fee«, der kommer »for at føre ham til Ære og Lykke« (s. 125). Der sker det modsatte. Hun kommer for at få en af matroserne til at redde hende, hvad denne ikke vil, hvorefter hun begår selvmord: »Christian haabede ikke mere paa sine Drømme. I Verden var ingen Feer, som i Eventyret« (s. 128).

Det karakteristiske for *Kun en Spillemand* er, at et sådant sted i romanen ikke markerer noget vendepunkt. En given indsigt er, i hvert fald når det gælder Christian, ikke definitiv. Demonteringen af den romantiske tilværelsestolkning føres ikke frem til et hvilepunkt, hvorfra en ny, korrigeret handle- og tænke måde kunne udspringe. Forfatteren engagerer sig selv og sin hovedperson i en fortløbende og opslidende konfrontation af to lige uflyttelige størrelser, eventyrtro og realitetsbevidsthed.

Dette fremgår klart af, at Christian umiddelbart efter denne voldsomme nedtur stadig kan forestille sig, at lykken vil komme ham i møde i

København (s. 129), ligesom han noget senere, da han er blevet sat i lære hos musikanten hr. Knepus i Odense, helt er tilbage i sin gamle tænkemåde, som om alle mellemliggende erfaringer ikke havde været: »han erindrede, hvad han allerede havde oplevet, og Verden syntes ham igjen et Eventyr; Svanerne paa Vandet i den stille Eensomhed vare Feer, som kjendte hans Lykke og Taknemmelighed« (s. 135).

Forestillingen om feen, der skal føre ham frem til lykke, har tre skikkelser i romanen. Der er for det første Steffen-Kareth, der hører hjemme nederst i samfundet og ender med at gå helt til bunds. Det er hos hende, han møder det menneskelige, men i afmægtig skikkelse. Sideløbende optræder en anden inkarnation af det eventyrlige: mæcenen, Naomis plejefader, greven. Denne mæcenskikkelse, der kunne svare til den gamle Borghese i *Improvisatoren*, er en samfundsmæssig konkretion af eventyrfeen. Men hvor Borgheserne løfter Antonio op, er greven snarere en slags forførrerskikkelse, idet han giver Christian forhåbninger, som han ikke selv er villig til at fremme. Her fra samfundets top udgår kræfter, der ansporer hans stræben, men samtidig udstråler mangel på menneskelig deltagelse. Christians skæbne bliver et interessant moment for den æstetiske iagttagelse, for overklassens tilskuerliv. Hvis man da overhovedet bemærker ham. I *Improvisatoren* var anledningen til Antonios opstigen en ulykkelig hændelse: hestene løb løbsk med den gamle Borgheses vogn, så Antonios moder blev kørt over og dræbt. Ulykkesvognen viste sig at være Antonios lykkevogn, som Fulvia havde spået om. Fra da af indledtes Antonios forbindelse med mæcenfamilien, i romanens dannelsesregi en pendant til tårnselskabet i *Wilhelm Meister*.

En tilsvarende scene forekommer i *Kun en Spillemand*. Der fortælles om, hvordan udslidte heste spændes for kanerne, der om vinteren jager rundt omkring malmhesten på Kongens Nytorv, og hvori jævne folk for en klatskilling kan få sig en tur. Alt er her lagt til rette til det store sammentræf af tilfældigheder, der kunne medføre Christians lykke. I en af kanerne sidder to matroser og en dreng, nemlig Christian. Kanen er forspændt med en hest, der hedder Sonderling. Engang har den tilhørt greven, og det var på den, han red, da han i Svendborg gjorde kur til Naomis mor. Samtidig har hestens navn symbolsk relation til kanens passager. Den blev i sin tid opkaldt efter Lafontaines roman *Der Sonderling*, altså et navn af kunstnerisk herkomst og med tilknytning til Christians tro på sin udvalghed. Alle tilfældighederne falder i hak ved, at greven netop med fare for liv og lemmer er ved at krydse torvet, da kanen med Christian i og Sonderling for har kurs lige mod ham. Sonderling styrter for hans fødder og bliver genkendt af ham. Men hvem der ikke bekymrer ham særligt, er Christian, der er kommet til skade ved kanens

styrt og bringes ind til en barber. Greven er helt forsænket i sin egen forestillingsverden og går ikke ind i den mæcen- og férolle, som alle tilfældigheder havde lagt til rette for ham.

Senere lader han forespørge, hvordan det går Christian, og denne tager det straks som et tegn fra skæbnen, en invitation til at spille for herskabet. Men der er ikke tale om noget tegn. Greven affærdiger ham med en sølvdaler, hvorefter han gør sig til genstand for tjenerskabets spot ved naivt at spille for dem.

Med stædig energi tilrettelægger Andersen i denne roman en række situationer og sammentræf, så de oplagt synes at pege mod den romantiske model for personskabne og verdensforståelse. Men med samme utrættelige energi lader han alle disse oplæg falde til jorden. Det gælder for de to første konkretioner af lykketroen, eventyrfeen og mæcenen. Det gælder også for den tredje konkretion, som gav sig til kende i citatet om svanerne som lykkefeer.

Det, der er ved at ske omkring dette citat, er, at han, efter at hverken den mægtige fé eller mæcenen har givet sig til kende i den rolle, der var lagt til rette for dem, på ny ser sig selv på den slagne vej frem mod lykken. Men efter de forudgående skuffelser placerer han nu forestillingen om den udefra og ovenfra kommende hjælper på et mere abstrakt og dermed uantasteligt plan. »Svanerne paa Vandet i den stille Eensomhed« er ikke et tilfældigt grebet symbol. Da han på sin flugt fra stedfaderens gård nærmede sig Glorup, syntes han at høre svanerne synge, himmelske harmonier, der klang fra naturen. Svanerne er forbundne med det kunstneriske, de er naturens pant på det overnaturlige, befinder sig inden for den udvalgthedens sfære, Christian selv tror er hans.

Ved at transponere sine forestillinger om en fé over på svanerne løfter han dem ud af enhver menneskelig og samfundsmæssig sammenhæng, gør dem derved nok urørlige, men til gengæld også urealisable. Og det er netop, hvad resten af romanen handler om. Hans drømme kan ikke længere slukkes af konkrete enkeltbegivenheder, nu da de totalt mister fodfæste. Det ligger klart i forlængelse heraf, når Christian – som det udtrykkes af en af romanens kommentatorer, Luzies mand – mod slutningen af sit liv »med samme blinde Forestillinger« (s. 276) griber det himmelske håb, da verdens håb svigtede. I virkeligheden har han ikke opgivet sit håb til verden, bare transformeret det over i en religiøst tonet og sentimental sfære. Den romantiske drøm er ikke knust, blot i sin mangel på kontakt med virkeligheden gjort romanagtig (forestillingen om Naomis tilbagevenden etc.).

Hans pant på lykken er således ved romanens slutning ikke en menneskelig fé eller en mæcen, men er hentet fra naturen selv. I pagt med hans

skæbnes gang er det ikke længere svaner, men en syg stork. Her giver naturen endelig svar: den syge stork hugges ned før det store træk mod varmere egne. Herefter er der kun tilbage for Christian at dø. Ingen af de tre sfærer var tilgængelige for ham: lykkefeens, mæcenens eller naturens.

Blandt de typer, som efterromantikken har tænkt over, var Faust, Don Juan, Lucifer og det fra romantikken nedarvede par: Aladdin og Noureddin. Men også sanddrømmeren Josef [9] hører hjemme i dette selskab, han, som drømte, at sol og måne nejede sig for ham. Josefs drøm er også Christians drøm: »ogsaa jeg skal sprænge Lænken, engang skal jeg som en stor Kunstner træde frem for dem, og de skal bøje sig for Geniets Magt. Som i *Josephs* Drøm alle de Andres Neg bøiede sig for hans ene, skal det gaae med mig, og da vil jeg ogsaa lade mig male, men ikke med noget Tegn paa Aaget, jeg har baaret, nei, Haand i Haand vil jeg staae med *Naomi*« (s. 156).

Men i modsætning til sin mytestræbende forgænger Antonio er Christian ikke nogen sanddrømmer. Josef-skikkelsen fremmanes kun for at gennemlyses som en kompensationsforestilling, en myte i ordets *moderne* betydning: en illusion. Netop denne moderne betydning af begrebet myte bliver synlig i *Kun en Spillemand*, eksplicit udtrykt i beskrivelsen af, hvordan Naomi udvikler sympatier for den tænke måde, der i samtiden betegnedes ved David Friedrich Strauss' bibelkritik:

Medens i Almindelighed hos Ungdommen Phantasien forvandler hver Mythe til Virkelighed, begyndte hos hende den straussiske Fordunstning, som opløser alt Historisk i Myther
(s. 179).

Fra myten som udtryk for den sande identitet til myten som vrangbillede af virkeligheden, som ønsketænkning, det er udviklingen fra *Improvisatoren* til *Kun en Spillemand*. Det er en proces, hvori Andersen bevæger sig fra sammentænkning til analyse, fra romantik til »realisme«.

Virkeligheden

Denne bevægelse forudsætter, at der etableres en forestilling om »virkeligheden«, som adskiller sig radikalt fra idealistisk tænke måde. Hvad denne sidste går ud på, kan man få et indtryk af ved at se på en forfatterkommentar i romanen:

Mod Aften dukkede op fra Kjøgebugt Kjøbenhavns Taarne og Christiansborg, de bleve netop synlige, Øiet opfattede Contourerne, da Billedet igjen slukkedes af Mørket. Saaledes dukker tidt Erindringen af en sælsom Drøm, op i vor Sjæl, og idet vi ville gribe Billedet, flyder Mørke hen derover: mon, som her, en kommende Morgen skal føre os nærmere Beskuelsen af dens Virkelighed?

(s. 93).

Ordet »virkelighed« er her sat i forbindelse med ordet »drøm«, men ikke som absolutte modsætninger. Billedet af byen, der lige netop når at blive synlig, før mørket skjuler den, er et symbol på anelsen, som vi gribes af, men som ikke finder sit svar i denne tilværelse, først i livet efter døden. Ordet »virkelighed« betyder her drømmens opfyldelse, den egentlige, *sande eksistens*.

Inden for idealistisk tænkning kan man således bruge virkelighedsbegrebet som udtryk for den konkrete manifestation af et bevidsthedsindhold, synonymt med ordet *realisation*. Det forudsætter en opfattelse af bevidstheden og eksistensen som kongruente. Bag enkeltfænomenerne skjuler sig typen, ideen, det evige, der som formende, organiserende kraft er til stede i tilværelsen. Med anelse, iagttagelse og tænkning står vi i rapport til denne iboende meningsfuldhed.

Sprogbrugen holder sig, selv hvor virkelighedsopfattelsen forskyder sig over i retning af et mere pessimistisk syn på muligheden af at opfatte tilværelsen som ideens konkretion. Også en *dualistisk opfattelse*, der henlægger det evige til en hinsidighed, kan anvende ordet »virkelighed« i den her fremanalyserede betydning, sådan som det netop sker i det anførte Andersen-citat. Dør er tilværelsen jo skildret som et mørke, der kun lige netop lader os ane tingenes konturer, et kort glimt, inden alt slettes ud i uigennemsigthed. Først hinsides tilværelsen findes lyset, først dør træder konturerne atter frem og får fylde, lever deres egentlige liv.

I denne dualistiske opfattelse er størrelsernes indbyrdes placering blevet forskudt i forhold til den tidligere omtalte immanente betragtning, men sprogbrugen er den samme, hvad der hænger sammen med, at begge opfattelser er metafysisk orienterede.

Det er karakteristisk for *Kun en Spillemand*, at man dør skal søge til forfatterindskuddene for at finde rester af denne sprogbrug. Og selv dør er sprogbrugen ikke konsistent, hvad der er et tydeligt tegn på, at romanen erkendelsesmæssigt befinder sig i en søgende usikkerhed [10].

Hvor der inden for en idealistisk tænkemåde ikke eksisterede nogen nødvendig adskillelse af drøm og virkelighed, forholder det sig anderledes i størsteparten af denne roman, hvor drøm og virkelighed er to adskilte sfærer. Her møder vi for første gang i samtidens litteratur den mekanis-

me, som med usvigelig effekt er sat i funktion i roman efter roman fra tiden efter 1870: Niels Lyhnes, William Høgs og Emanuel Hansteds drømme, der igen og igen modsiges af virkeligheden. Der er ikke nogen forbindelseslinje fra Andersens roman frem til 70'ernes og 80'ernes nederlagsskildringer, og *Kun en Spillemand* danner heller ikke afsæt for en ny »realistisk« fase i Andersens romanforfatterskab. Den er et yderpunkt i et stort samlet orienteringsforsøg, ligesom *Improvisatoren* var et yderpunkt. Her i 1830'erne, som på mange måder var en opbrudstid, tager Andersen med udgangspunkt i en vilje til enhed, som fører ham mod myten, mod romantikken, pejling af tidens nye desorganiserende problemkomplekser, psykologien og socialiteten. I denne konfrontation med de nye kræfter kan Andersen synes beslægtet med 70'ernes og 80'ernes forfattere. Men der er en vital forskel: for dem er det i første række *et personligt drømmerliv, der står på spil*, ikke en samlet ontologi. Højest er det en tro på udvalghed, en kristentro eller en æstetisk livsform, der sættes på højkant, *men altid indeholdt i det individuelle som en illuderende magt*. For Andersen er det en kamp på liv og død for og imod en totalanskuelse af tilværelsen. Netop derfor kan han ikke nøjes med livstræt at demonstrere illusionernes bristen, men er på bekostning af sin romans helstøbthed dybt engageret i et opslidende forsøg på at komme til rette med sig selv og sin verden i en brydning mellem viljen til enhed og anfægtelsen fra de nye erfaringsområder.

Selv om det således ikke er 70'ernes og 80'ernes doktrin, der grundlægges her, kan man i romanen genfinde flere beslægtede mekanismer. Eksempelvis spilles en forestillingsrække og et hændelsesforløb ud mod hinanden, og af disse er det hændelsesforløbet, der tillægges overbevisende kraft. Personens forestillinger dementeres dels direkte via forfatterkommentarer, dels indirekte derved, at de aldrig får noget modsvar i en ydre verden. Reale hændelser får således dementerende kraft.

Det er kendt, at yderverdenen aflæses som et tegnsprog inden for den idealistiske tradition. Når verden hævdes at give svar på, at imødekomme individets drømme, har man i og med dette opfattet begivenheder som sprog for en bagvedliggende bevidsthed, nøjagtigt den samme fremgangsmåde som er gængs inden for almindelig religiøsitet og det, der kaldes hverdagens overtro. Hvad nogle ville opfatte som tilfældigheder, har for en sådan opfattelse en mening, er udtryk for en hensigt.

Men det er værd at lægge mærke til, at proceduren faktisk ikke er væsensforskellig herfra i det øjeblik, tingene tillægges en meningsløshed. Også det er en aflæsning af verden som et tegnsprog, det er kun tydnin-gen, der er anderledes.

Når det f.eks. i *Kun en Spillemand* hedder: »Virkeligheden var en Benæg-

telse af denne og alle følgende smukke Drømme. Efteraaret kom, det blev uhyggeligt ude som hjemme« (s. 75), så er der ikke tale om noget håndgribeligt, der sættes op mod en illusion, men om en aflæsning af yderverdenen som udtryk for en bestemt mangel på mening. Konkrete forhold (i dette tilfælde at efteråret sætter ind) afæskes et udsagn, gyldigt for en given menneskelig forventning.

Det vil sige, at selv den stædige fastholden af virkeligheden som det faktisk foreliggende, af virkeligheden som et dementi af alle drømme, *rummer en spørgen efter det transcendent*. Vi er derfor langt fra en modernistisk hævde af en tom transcendens. Trods al pessimisme i romanen er dens spørgsmål stillet på transcendensens betingelser.

Eksistentiel kritik

Dette gælder naturligvis i endnu højere grad for *Kun en Spillemand* end for 70'ernes og 80'ernes romaner. Bestræbelsen i denne roman går heller ikke kun ud på med ihærdighed at demonstrere en uløselig konflikt mellem drøm og virkelighed. Grænsen mellem de to områder er ganske vist trukket skarpt op, og scene efter scene i romanen anvendes på at slå fast, at virkeligheden ikke svarer til forventningerne. Men samtidig, og heri røber romanen sin spinkle tilknytning til idealismen, er der leveret ansatser til en eksistentiel kritik, der anerkender de to sfærer som sideordnede størrelser og i stedet for at føre virkelighedens sag mod drømmen retter søgelyset mod mennesket. Grundlaget for denne eksistentielle kritik leveres primært af det lag af personer i romanen, som udgøres af gruppen omkring Peter Wik. Dvs. ud over denne selv af Luzie og hendes mand. Under hele Christians stræben opad og udad er det Peter Wik, der formulerer en alternativ livsholdning, i den sidste del af romanen er det de to andre, der leverer et korrektiv. Gennem disse personer plæderes der for en anerkendelse af grænserne, og der fremsættes en kritik af den menneskelige holdning, som går ud på til stadighed at overskride disse.

Ret tidligt i romanen gives der et eksempel på, hvad hele denne problemstilling går ud på. To scener, der handlingsmæssigt ikke har noget med hinanden at gøre, er hægtet sammen for i repræsentativ form at illustrere problemet om overskridelsen af grænsen mellem drøm og virkelighed. Den ene fortæller om, hvordan Christian fantaserer og drømmer om den natur, der omgiver ham. Den antager nye og eventyrlige skikkelser:

Hvad han kjendte af Faderens eller Gudfaderens Fortællinger, meente han, at de andre Bønderbørn ogsaa kjendte; hvad han saae i Vandet og i det Grønne rundtom, maatte de jo ogsaa kunne see, og han talte til dem derom, som var det en Virkelighed. De begrebe Intet, hørte paa ham med Forundring og Nysgjerrighed; de vidste ikke, om han var klogere end de, eller om han var ganske gal
(s. 73).

Hans overskridelse af grænsen straffes, idet han regnes for gal og bliver forfulgt af de andre.

Umiddelbart efter fortælles der om en tildragelse, der nærmer sig det samme problem, men fra den modsatte kant. Christian leger en dag med blomster og blade og får dem til at danne menneskelignende skikkelser. Den kloge kone fra Kværndrup kommer til og afbryder hans leg ved at bebrejde ham, at han har skabt disse skikkelser: nu vil de kræve en sjæl af ham. Han ængstes ved tanken og prøver først at begrave dem, men da kommer de igen i hans drømme og fremsætter deres krav. Så graver han dem op igen, læser over dem og hengiver dem til de strømmende vande, som skal føre dem til dødsriget og dermed ud af hans bevidsthed.

Her er forholdet anskuet fra den modsatte synsvinkel. Fantasien kan ikke kaldes tilbage, der er en virkelighed i den, som skræmmer ham, idet han her pådrager sig et ansvar. De to historier fortæller tilsammen noget om risikoen ved at overskride den én gang etablerede grænse, uanset om det er virkeligheden eller fantasien, der tages alvorligt.

Herfra kan der så igen kastes et strejflys tilbage på den før omtalte barndomsscene, hvor Christian overskrider grænsen mellem sin virkelighed og den drømmeverden, som Naomis have udgør for ham. Den er en grundscene i hele bogen, idet den i symbolsk sammentrængning skildrer Christians formastelse og straffen, der følger på.

Når der nu er gjort rede for denne eksistentielle kritik, skal det slås fast, at den ikke kan danne grundlag for en total tolkning af romanen. Den optræder side om side med en mere bastant stillingskrig mellem romanens to hovedsfærer: drømmen og virkeligheden. Men selve det, at den overhovedet er der, bør nok opfattes som et af de få ankertove, der kan siges at fastholde romanen inden for en idealistisk tænknings kreds. Rigtignok en idealisme i defensiven. For det ligner jo et pauvert kompromis mellem drøm og virkelighed at fastholde dem som sideordnede sfærer og i stedet rette skytset mod menneskets forholden sig. Man sammenligne her med *Improvisatorens* hævvelse af identiteten, af sammenfaldet mellem drøm og virkelighed! Som al anden eksistentialisme betegner den her påviste et klart skred fra en omfattende ontologi til en human-psykologisk position. Selv denne spinkle forbindelse tilbage til

idealismen er således i sig selv et vidnesbyrd om, hvad det er for erfaringsområder og bevidsthedsformer, som Andersens samtidsromaner har måttet indoptage. Også selv om de kom til at lide under det som romaner.

Gråt i gråt

Betegnende for tendensen mod skildring af en ufremkommelig virkelighed er den titel, som Andersen en overgang tænkte på at give romanen. I et brev til Henriette Hanck af 28. oktober 1836 skrev han om »min nye Roman, som neppe faaer Navn af »Graat i Graat« (Breve fra Hans Christian Andersen udg. af Bille og Bøgh, I, 1878, s. 353). Selv om titlen »gråt i gråt« her kun nævnes i en bisætning for straks at blive taget af bordet igen, har han alligevel ikke kunnet ryste den helt af sig. En uge senere – 3. november – skrev han til Adalbert von Chamisso: »Jeg har allerede det tredie Værk under Arbeide; maaskee bliver Navnet for det »Graat i Graat«; den bliver i tre Dele og vil skildre Dem Folkelivet her i vort Norden, især Danmarks Eiendommeligheder« (s. 358).

Det blev ikke til bogens titel, men formuleringen forekommer et par gange hen mod romanens slutning. Gråt i gråt – med disse ord har Andersen villet dække hele tre sammenhængende betydningsområder. For det første bliver det en betegnelse for det jævne liv, der afvikles uden de store begivenheder. Da Christian er på vej hjem fra et besøg hos Luzie og hendes mand, gribes han af naturens skønhed, måneskinsaftenen vækker anelser og længsler i ham, men han fortvivler over afstanden mellem sig selv og det, han aner. I tankerne gennemgår han sit liv og prøver at overbevise sig selv om, at han kun har grund til at være lykkelig: »Præsten vilde sige ved hans Grav: »stille og lykkeligt henglede hans Dage! ingen Uveirssky gik tung og glimrende hen over hans Hoved!« nei, det var jevnt graat, altid graat, man kunde stirre derpaa, saa man indbildte sig, at det var blaa Himmel« (s. 279).

Gråt i gråt er her ikke et udtryk for forfatterens, men for romanpersonens opfattelse af det jævne liv, et af de få alternativer romanen stiller op over for de kraftesløse drømme. Betegnelsen og den vurdering, den rummer, kommer til endegyldigt at lukke Christian ude fra det liv, der leves af Peter Wik og hans kreds. Samtidig spærrer den også for en slåen sig til tåls med det liv, som nu engang er blevet Christians. Den jævne lykke fejes til side som middelmådighed.

Derved bliver den anden betydning af den påtænkte titel synlig, idet udtrykket i denne første kontekst, det optræder i, også kommer til på polemisk vis at danne et modstykke til håbet. Begge de fremanalyserede

sider af virkelighedsbegrebet kan da forbindes med dette romanens sidste markante udtryk for pessimisme.

Den tilknyttede symbolværdi udvides, når det omkring beretningen om Christians sygeleje hedder:

Vinteren var saa lang, saa graa – men det var en god Vinter for de Fattige, sagde man, det frøs ikke stærkt, men Slud var det, graat, altid graat! det var et Efteraar, der gik langt ind i Foraaret
(s. 283).

Den triste stemning løftes her op og sættes i forbindelse med romanens overordnede modsætningspar, Sydens brændende sol over for det tågede Norden, de heftige lidenskaber over for vegheden. Gråt i gråt – det er det danske vejr og det danske sind. Når Andersen ikke kunne gøre det til sin bogs titel, hænger det sammen med, at romanen også skildrer en anden virkelighed, Syden og dens ildfulde temperament. Det er imidlertid vigtigt at fastholde, at opstillingen af dette alternativ ikke giver plads for en væsensforskellig virkelighedsopfattelse [11]. De personlige muligheder er forskellige, men virkeligheden er lige skuffende. Det er let nok at sige, at Naomi og Christian tilsammen ville udgøre et helt menneske, og at romanen derfor forfægter et harmonisk menneskebillede. Det påfaldende er dog, at romanen stædigt beskæftiger sig med *adskillelsen*. Dens emne er *afstanden* mellem Naomi og Christian. En verden, der kunne være hel, beskrives som faldet fra hinanden. Derfor er afstanden gjort til et *naturanliggende*, en klimatisk og geografisk nødvendighed: afstanden mellem Norden og Syden. Hvad Oehlschläger kunne stille ved siden af hinansen som hinanden nødvendigt supplerende størrelser, må Andersen her i 30'ernes gæringstid nøjes med at stille *over for* hinanden.

Drømmens og handlingens verden

På det menneskelige plan er det kun drømmen, der forbinder Norden med Syden: Christians drømme om Naomi, hans fars drømme om de lande, han vandrede gennem som ung. Inden for bogens tematik er drømmen derfor ikke kun det nødvendige negative modstykke til virkeligheden. Drømmen er samtidig *det fundamentale bindeled* mellem de størrelser, der ellers er adskilt. Det er også påfaldende, at nogle af de mest intense og suggestive skildringer i romanen er de drømmeagtige sekvenser, f.eks. Christians hallucinationer i klokketårnet og hans drøm ved kildemarkedet.

Romanens skildring af drømmere har overalt det kritiske sigte at lade virkeligheden fremstå som ubønhørlig og utilgængelig for menneskelige forhåbninger. Men samtidig er der også tale om en fundamental hengivelse til drømmen, som end ikke den mest brutale afsløring helt kan knække. Man kunne ligefrem sige, at tager romanen på den ene side retning mod virkeligheden, så tager den på den anden side ligesom på trods af alt også retning mod drømmen.

Christians drømmerier er mestendels fremstillet som udslag af svaghed og manglende virkelighedssans. Anderledes forholder det sig med Christians far, hvis funktion i romanen ikke må overses. Hans historie er et af hovedelementerne i Christians barndom, og han dukker desuden op ved to senere lejligheder, den ene gang endda for at blive talerør for forfatterens forsøg på at opstille en kosmologi.

Faderen er ikke skildret som en almindelig dagdrømmer. Drømmen ligger ham i blodet, den er en del af hans natur. Den er drivkraften bag hans opbrud fra hjemmet. Han er som besat af uro, af længsel efter at rejse ud. Det er ikke illusioner om lykken, der ligger bag, han ligger under for en elementær drift, der får ham til at forlade arbejde, kone og børn for at komme på vandring igen. Han er en trækfugl, og derfor er det ikke underligt, at han føler sig særligt knyttet til storken. Den bringer ham bud fra de sydlige himmelstrøg og ansporer hans egen rejselyst. Synet af storken er med til at bestemme ham, og han rejser ud, netop som storken trækker sydpå.

Når det gælder Christians far, er drømmen og rejsetrangen to sider af samme sag. Det er instinktets kalden, som ikke er til at modstå. Den klareste skildring af drømmen som en sådan naturkraft i mennesket finder vi i scenen, hvor Christians far beslutter sig for at blive soldat:

Hen over Veien laae det gamle, mægtige Træ, i hvis Top alt for hundrede Aar siden Storken knebbrede sit Evangelium om varme Sommerdage. Den gamle Herregaard speilede sig i Vandet. Skinnet og Virkeligheden dannede et Skjønheds Hele. Sted og Omgivning virkede her paa den drømmende Sjæl, som Buestrøget paa Physikerens Glasplade: betydningsfulde Klangfigurer fremstode.

Drypstenen, Sommerfuglens Vinger og de svømmende Skyer have alle deres selvsomme Naturhieroglypher, som det ei er givet Mennesket at læse, og dog forkynde de en sig udviklende Verdens Kraft. Menneskets Hjerte har i enkelte Øieblikke lignende Ziffre, som det ikke selv fatter. Den usynlige Styrer skriver der sit »mene, mene, tekel, upharzin«, og en Nødvendighed vaagner, et uforklarligt: »jeg maa!« er Virkningen. »Har I aldrig«, spurgte den drømmende, »hørt tale om Venusbjerget? Det nævnes i gamle Historier. Mangen stadselig Ridder, ja ogsaa den fattige Haandværkssvend med Randselen paa Ryggen, kom ind i dette Fortryllesens Rige og

vendte aldrig tilbage; skete det, at en Enkelt kom ud og igjen hjem til Sine, da var han aldrig ret ved Samling, han led af Længsel, maatte tilbage igjen eller døe. Det er nu kun en Historie, veed man nok; den er vist sat sammen af En eller Anden, som ret har tumlet sig i fremmed Land og siden maatte forlade al den Deilighed og sidde hjemme, langt borte derfra. De fem Aar jeg vandrede, ja da var jeg ogsaa i Venusbjerget, thi Andet end denne Verdens Deilighed er det dog ikke. Nu er jeg hjemme igjen, og derfor lider jeg af Uro; Længsel er mit Dagværk, Reiselyst min Hovedpude

(s. 47).

Den drømmende kaldes han, og udtrykket er brugt med en egen varsom indlevelse, så det ikke får negativ klang. Der tales ganske vist om påvirkningen fra stedet og omgivelserne, men ikke i noget forsøg på at påvise en determination. Det naturvidenskabelige ordvalg må ikke få én til at overse, at der er tale om en i sindet slumrende musik, der vækkes af omgivelserne. Og når der gås ind på emner som de forskellige naturformationer og verdenskraftens udvikling, er hensigten ikke at give en klinisk beskrivelse, men på romantisk vis at pege på de *fælles kræfter i menneskesindet og i naturen*. Naturen bruges her ikke som argument, som en naturalist ville gøre det, men som et ligeværdigt virkelighedsområde og billedsprog. Det er ikke årsager, der skal demonstreres, tværtimod peges der hen på det gådefulde: hieroglyfer, cifre, hemmelighedsfulde tegn. Beskrivelsen af den drømmendes tilstand er et greb ned i det ubevidste. Faderens skæbne er en historie om bjergtagning.

Som drømmere er Christian og hans far vidt forskellige, og deres skæbner kan heller ikke uden videre sammenlignes. Alligevel er der også i skildringen af Christian træk af en sådan hengiven sig til det ubevidste. Da Christian første gang bryder op, er det netop inspireret af synet af en trækfugl. En af storkene er blevet tilbage, og da Christian ser den lette for at flyve mod syd, mindes han faderens fortællinger om »dette underlige Dyr« (s. 77) og gribes af længsel efter gudfaderen: han »gik halv drømmende over Mark og Eng; da steg Storken i stolt Flugt, styrede hen over Skoven, og *Christian vandrede, glad, som han længe ikke havde følt sig, hen ad Landeveien, som fører til Svendborg*« (smst.).

Det væsentlige i skildringen af drømmerne er, at *drømmen er forbundet med instinktet, det ubevidste*. Der er i dem nedlagt en længsel, der er så stærk som nogen drift. Gennem Christians tilknytning til andre personer i romanen skildres der sider af en sådan driftstilskyndelse. Negativt hos gudfaderen, hvor den slår ud i dæmonisk destruktivitet. Herfra kan der trækkes en linie til Naomi. Hendes friheds- og oprørstrang er også forbundet med en udlængsel, en drøm om at rejse bort, opsøge himmel-

strøg, der modsvarer ilden i hendes indre. Ganske vist er hun ikke rettet indad mod drømmen, men udad mod handlingens verden. Alligevel er også hendes opbrud skildret som en driftstilskyndelse, symbolsk fremstillet i hendes forhold til berideren Ladislaus. Hun gør sig fri af de hjemlige forhold, men bliver bundet af sine egne handlinger, af lidenskaben og af dens pervertering til hadets »djævelske Vellyst« (s. 224).

Både hos gudfaderen og Naomi er driftstilskyndelsen stærkt erotisk betonet. Med forskelligt resultat søges den omsat i praksis. Christian og hans far er derimod rene drømmere, dog med den forskel, at faderens drømme har med en oplevet virkelighed at gøre, mens Christians drømme er af utopisk karakter.

I denne forskel mellem de to persongrupper bliver romanens hovedskisma synligt: *adskillelsen af handlingens og drømmens verden*. Drømmen er et stykke natur i mennesket, et instinkt, som forgæves søges omsat i handling eller i social virkelighed. Drømmerne er enten ude af stand til at oversætte sig selv til handlingens og socialitetens verden, eller hvis de gør det, ender de som drømmeløse, fortvivlede. Gudfaderen begår selvmord, Naomi vil i trods nyde duften af det falske liv.

Romanens skildring af drømmerne viser en opsplitning af verdensbilledet. Især gennem Naomis skæbne synliggøres en opdeling, hvor naturen, instinktet, friheden, lidenskaben er forbundne størrelser, mens vi på den anden side har handlingens og socialitetens verden. *Det grænsesprængende forsøg på at realisere instinktet i samfundet falder negativt ud*.

Det spørgsmål må da stilles, hvordan romanens sociale rum ser ud, det, som er handlingens mulighed.

Det sociale rum

Hvis man i hovedsagen holder sig til den del af romanen, der foregår i Danmark, vil man kunne skelne mellem tre sociale lag. Der er en overklasse bestående af adelen, der er et småborgerskab bestående af familien Knepus i Odense og musikamatørerne i København, og endelig er der et tredje lag, der i sociologisk henseende knap nok tør kaldes et lag, men som i romanen fungerer som et sådant. Det er folk med tilknytning til søen og håndværket og til landsbyens kirke og skole.

Overklassen repræsenteres i romanen af greven, Naomis stedfader. Vi møder ham og hans kreds om sommeren på en fynsk herregård og om vinteren i et københavnsk herskabshjem. Typisk for Andersen og mange af hans samtidige skildres adelen som landets egentlige overklasse. Man får gennem denne roman slet ikke indtryk af, at de højere embedsmænd

og det kapitalstærke storborgerskab for længst er blevet den dominerende faktor i samfundslivet. Det er et feudallignende samfund, der skildres, med konge, adel, et jævnt borgerskab og et mellemtrin mellem borgerskab og almue. Selv om lagdelingen er feudal, er de indbyrdes relationer kun til en vis grad feudale. Der er bevægelser eller forsøg på bevægelser ud og ind mellem stænderne. Christian stræber ud af sin fattigdom, Naomi avancerer fra borgerskab til adel, rutscher derefter helt ud af samfundet for så igen at indtage sin plads i adelen.

Det billede af samfundet, som Andersen ridser op, er således i sin stænderdeling og udelukkelse af enhver omtale af tidens økonomisk og kulturelt mest betydningsfulde samfundslag et greb tilbage i tiden. Men i skildringen af handlingsmulighederne inden for dette sociale rum er bogen tidssvarende nok: det er de højst individuelle talenter og drifter, der skaber bevægelsen i samfundet. De er her symbolsk repræsenteret ved kunsten og erotikken.

Erotikken er den faktor, der skaber størst bevægelighed i det skildrede samfund, men på den anden side er den en farlig og destruktiv magt, der snarere ekspederer sine hengivne dyrkere nedad end opad. Gudfaderen bliver forbryder, Naomi slutter sig til pariaerne.

Kunsten står i en underlig dobbeltbelysning i romanen. På én gang er den det element, der sletter alle skel, og på samme tid gøres den magtesløs af en række barriereer, den støder på, både standsmæssige og økonomiske.

Betegnende for opfattelsen af kunsten som altudjævnende faktor er den scene, hvor Christian er i teatret sammen med Peter Wik. Musikken klinger »som den hele Natur« (s. 100), og her er på naturligste vis fattig og fornem under samme tag. Kongen og hele hans hof er til stede: »Christian følte en sælsom Angst og dog stor Glæde; han var jo i det samme Huus, som Kongen, han behøvede kun at raabe høit, saa maatte Kongen høre det, og vilde vist spørge: »Hvo er det, som raaber?« (s. 99).

Kunsten forener dem alle, og Christian ville, hvis han turde, kunne sætte sig i direkte forbindelse med selve kongen. Ydermere er også Naomi til stede blandt de fornemme, og han genkender hende som sin legekammerat. Begge disse udvisninger af sociale skel er, udover selve oplevelsen af kunsten, med til at bestemme Christians stræben.

På trods af denne forenende funktion, der hermed tillægges kunsten, demonstreres det til overmål i romanen, at fattigdommen og de øvre stænders væren sig selv nok er alvorlige hindringer for talentets fremtrængen.

Netop standsegoismen er et hovedtræk i skildringen af overklassen. Greven finder Christian interessant, men vil ikke hjælpe ham. Ikke fordi

hans økonomiske status ikke svarer til hans standsmæssige, men fordi han »har saamange Andre« (s. 116), et andet udtryk for, at mødet med fattigdommen virker pikant, men ikke engagerende. Hovmod, kulde, egoisme er hovedtrækkene i skildringen af overklassen. Den eneste, der rigtigt interesserer sig for Christians tilfælde, er den gamle hypokondre grevinde, som har hørt, at han har haft en ejendommelig sygdom. Hendes interesse for ham er kun et andet udtryk for hendes hypokondri.

Bedre bliver det ikke, når vi ser på den udenlandske overklasse, repræsenteret ved marquisen, som Naomi bliver gift med. Også her trives hjerteløsheden under den glimrende overflade. Et falsk liv kalder Naomi det, selv om hun vælger at leve det. Og det kunne siges om overklassen som helhed, sådan som den skildres i romanen: Den lever et pseudoliv uden menneskelighed.

Småborgerskabet skildres som næsten altid hos Andersen med satire. Nok lærer Christian generalbas hos hr. Knepus i Odense, men det er også noget nær det eneste, han kan lære om kunsten i dette hus, hvor ingenting er, hvad det gives ud for at være, hvor alt på latterligste måde går efter en snor, men hvor den angivelige orden dækker over bundløs forvirring. Småborgerskabet ønsker at demonstrere respektabilitet og dannelse, men det hele afsløres i bedste komediestil. Hvor pseudolivet hos adelen er enten tragisk eller forargeligt (prædikater, man kan følge tilbage til skildringen af adelen i det 18. århundrede), er det hos småborgeren komisk.

Christians forhåbninger og drømme knyttes til begge disse sfærer, mest til adelen, men det ses klart, at de to nævnte sociale rum ikke giver mulighed for ægte og livsbekræftende handlinger. Det gør derimod det tredje lag, som skildres i romanen, personer med tilknytning til søen, håndværket og landsbysamfundet. Det er sociologisk set en meget lidt homogen gruppe, en skolemester, en skipper og en skrædder, men fælles for dem er, at de skildres som »folket«, jævne mennesker, der uanset uddannelsesmæssig og økonomisk position er fælles om ét: at være på en måde nedenunder og/eller uden for samfundshierarkiet. Dette »folk« har på ejendommelig vis samme funktion som den feudale almue.

Som grænsetilfælde demonstrerer Christians far netop ved at fortabe værdierne, at de findes, og hvori de består. De formuleres positivt af Peter Wik, da Christian genfinder sin far ved skyttefesten i Odense: »»Man maa tage Verden som hun er, og ikke som hun skulde være!« sagde Peter Wik; »gaaer hun mig saa, da gaaer jeg hende saa! man maa krydse for Vinden!«« (s. 144).

I modsætning til småborgerskabet, hvor tilfredsheden fremstilles som forfængelig og naragtig, er den en ægte kvalitet hos »folket«. Her har den

sin grund i en solid virkelighedssans og et fornuftigt og sundt-skeptisk syn på livet og samfundet. Her leves der i enkle kår, der ikke gives ud for at være mere, end de er, og man er uden tanke for nogen stræben opad. Man er i kontakt med de nære ting og lever helt for dem. Det er ikke noget tilfælde, at hovedrepræsentanten for denne gruppe, Peter Wik, er en søens mand og derfor mere har sit liv indrettet efter naturen end efter samfundet. »Folket« er et stykke natur i samfundet. Her er de ægte og livsbekræftende handlinger mulige, hvis det ikke var, at hovedpersonernes stræben mod samfundets pseudoliv hindrede dem i overhovedet at ænse denne sfære.

Drømmen, socialiteten og døden

En sammenfatning af de problemer, der knytter sig til både drømmens og socialitetens verden, kan fremkomme ved en analyse af scenen ved Glorup, hvor Christian på sin flugt fra stedfaderens gård er standset op:

Klokken kunde ikke være mere end Ni, denne Aften. Som han sad forekom det ham, at et stærkt Lys mellem Træerne blinkede langt borte, han hørte Musik; saa blødt og deiligt bølgede de fjerne Toner forbi hans Øre; han lyttede med en Andagt, som den Salige vil lytte til de himmelske Harmonier. Snart syntes han, at det kom fra Træernes Toppe, snart fra Skyerne over sig. Mon der er Sandhed i Sagnet, at Svanerne synge, men kun saa høit fra Jorden, at Menneskene der ikke kunne høre det? Her trængte det dog ned til et menneskeligt Øre. Skyerne fik en større Glands, Alt blev mere klart; han stirrede mod det tiltagende Lys og saae nu den aftagende Maane med sit dæmrende Skjær kalde Buske og Træer ud af Mørket.

Han var ved Herresædet Glorup, sad paa Grøften ind til den gammeldags Have. Fra Hovedbygningen klang den Musik, han hørte; derfra straaede Lysene ud til ham. Uimodstaaeligt droges han nærmere; han lod sig glide ned mellem Buskene og var nu i Haven.

Mægtige, gamle Træer, med Grenene tæt slyngede i hinanden, dannede en uendelig lang Allee; en qvindelig Skikkelse af hvidt Marmor stod med Lænker bundet fast til en Klippeblok. Hvad han havde hørt i »tusind og een Nat«, om fortryllede Haver og Slotte, syntes ham her Virkelighed; maaskee blev han her hjulpet og lykkelig, som man sædvanligt bliver det i Eventyrene. Han læste en Aftenbøn og gik nu med from Fortrøstning hen til Andromedas Billedstøtte, som den her staaer i Haven. En deilig Prindsesse var det vist, som her var fortryllet til Steen. Han rørte ved hendes Fod; iiskold var den. Underlig veemodig syntes hun at see paa ham i Maaneskinnet.

Inde i den lange Allee laae endnu hele Nattens Mørke, des skarpere fremtraadte det ved de belyste Yderkanter. I en bestemt Afstand fra hinanden stod her Steensøiler med

mægtige Kupler paa. De syntes ham Dverge, der bevogtede Veien; en lignende Allee med samme Skikkelser strakte sig paa den anden Side, og mellem begge laae en Sø med bratte Kanter, midt i hvilken var en lille Ø, hvor det brogede Efteraars Løv syntes de prægtigste Blomster. Fra Hovedbygningen ligefor straaede Lysene med farvet Skjær gennem de brogede Gardiner, og herfra klang Fortryllelsens Toner. Det var, som om Alleen aldrig fik Ende; deri laae vist ogsaa en Trolddom.

Endelig stod han foran Indgangen og saa ved Maanelyset de kolossale Steenørne, som holdt det grevelige moltkeske Vaaben, og de forekom ham som Fuglen Grib, han frygtede for, at de vilde løfte deres store Vinger, flyve ned og slaae Næbbet i ham, men de rørte sig ikke. Da steg han op ad den brede Trappe, saae den Stjerne af Lys, som med glimrende Glasstene hang under Loftet; deilige Qvinder, lette som Sæbebobler, svævede forbi; pyntede Herrer vare der; han vovede ikke at træde ind i selve det fortryllede Slot, kun af Tonerne turde han drikke, og de vare ham en Livsensstrøm for det hensmægtende Hjerte.

Paa Trappen laae et Slags uldent Tæppe for Herskabets Hunde, at de ikke skulde ligge paa de haarde Stene; det svøbte han sig ind i, hans Hoved bøiede sig træt, han sov ind. Vinden strøede det gule Løv over den Sovende. Sønnen havde lænket ham til en Jord, hvoraf han var en Deel. Læberne bevægede sig sagte i Drømme. Armodens Barn paa Trappen i den kolde Nat, er Du mere, end Mesterværket i Marmor? En udødelig Aand bygger i dit Bryst.

Tonerne taug, Lysene slukkedes, der blev stille i hele den store Gaard, men fyldigere strømmede Toner og Lys gennem den Sovendes Sjæl; i Drømme var han i den pragtfulde Sal, der nu havde en langt aandigere Skjønhed. Væggene vare Sommerskyer, Portalen en prægtig Regnbue, og Ørnene deroppe havde Liv; de rystede deres store, sorte Vinger, saa Stjernesked spillede fra Fjedrene. Musiken klang, og de Dandsende svævede som Svaneduun i Luften, og da han fra Portalen saae ud over Haven, øinede han de deilige, blaa Bjerger, som hans Fader havde talt om, og fra disse kom, Haand i Haand, Naomi og Luzie, de nærmede sig Slottet, han vinkede af dem, de vare ganske nær, — da vaagnede han. Maanen skinnede ham lige i Ansigtet, saa han i første Øieblik troede endnu at see Glandsen i sin Drøm.

Vinden blæste koldt; dødsstille var det rundtom; han frøs; Virkeligheden af hans forladte Stilling var ham alt for tydelig. Han reiste sig, gik nogle Skridt omkring i Haven; den hele, døde Bygning, de lange, stive Alleer med deres hvide Monumenter havde noget uhyggeligt

(s. 77-79).

Dette er ikke en realistisk skildring af en velkendt lokalitet i det fynske, men en symbolsk sammentrængning af forventninger og drømme hos hovedpersonen. Andersen lader på suggestiv vis tingene spejle sig i en iagttagelse. Her genopstår de som elementer af en anskuelsesform.

Det er tonerne, der drager Christian mod Glorup. At det er dansemu-

sik, at der er fest blandt de fornemme, at han selv må stå udenfor som fattig og hjemløs, det oplyses ikke i første omgang. Først skal hele Christians forestillingsverden bygges op, før Andersen sætter ind med realkommentarer.

At det er musikken, der leder Christian mod Glorup, er et andet udtryk for, at hans ønske om at blive kunstner fører ham mod adelsmiljøet. Kunstens hjemsted er herregården, overklasse miljøet. Men sådan fortolkes det ikke af ham. Kunsten og dens sociale mulighedsfelt omfortolkes til en naturtranscendens. Det er de himmelske harmonier, han hører, og tonerne kommer til ham gennem selve naturen. Naturen bliver et gennemgangsled for det guddommelige tale. Det er det sjældne og oversanselige, det for mennesker ellers utilgængelige, svanernes sang, han her hører, og som er forbundet med et skabende og formende lys, der giver sig til kende i naturen.

Svanernes sang og det himmelske lys konkretiseres skrupelløst som danse musikken og festbelysningen på Glorup. Naturtranscendensen føres over i det sociale, hvor herregården bliver kunstens og harmoniens hjemsted, en anden natur. Det er baggrunden for, at Glorup i det følgende fremtræder som et eventyrslot. *Tusind og én nat*, fortryllede haver og slotte, en fortryllet prinsesse, dværge, trolddom, det er elementerne i forvandlingen af social virkelighed til eventyrlig lokalitet, til et repræsentativ for det guddommelige. Eventyrtro og religiøs fortrøstning går i ét og knyttes til adelsmiljøet.

Her begynder symbolerne imidlertid at forvandle sig. Den fortryllede prinsesse er Andromeda; hun er lænket, hendes fod er iskold, og hun ser vemodigt på ham. Andromedas mor havde i overmod villet sætte sig selv over halvguderne. For at sone brøden skulle Andromeda ofres til et havuhyre. Lænket til klippen afventer hun døden. Brøden og straffen for den er ikke uden paralleller til Christians usalige stræben. Da han senere er faldet i søvn, understreges ligheden med Andromeda-statuen: »Søvnen havde lænket ham til en Jord, hvorfra han var en Deel«.

Hvad der i begyndelsen opfattedes som udtryk for udefra kommende, hjælpende magter, giver sig nu til kende som en fantasmagori, en illusionær repræsentation af skjulte bevidsthedsindhold. Prinsessen er lænket til materien, eventyret og kunsten træder ham i møde som døds kulde.

Det vemodige blik udtrykker en skjult smerte. Ordet »vemodig« er et genkommende udtryk i *O.T.* og *Kun en Spillemand* og betegner overalt smerten ved tilværelsen. Inden for den sidstnævnte roman kan følgende parallelsteder fremdrages: der tales om jægerhornets »bløde, veemodige Toner« (s. 93), om liremanden, der spillede »sin veemodige Lystighed« (s. 94), og om den vilde hests forvandling til trældyr siges det, at der

»ligger noget veemodigt i denne Overgang« (s. 119). Vemodet er den blandede, smertefulde stemning, forbundet med en viden om tilværelsens vilkår. Det er denne viden, der ligger udtrykt i den lænkede, dødskolde statue.

Jo mere tingene konkretiseres i beskrivelsen, jo mere får de karakter af noget truende. Søjlerne med kupler på bliver til dværge, der bevogter vejen, og stenørnene bliver til gribbe, som ser ud til at ville kaste sig over ham.

I stigende omfang får omgivelserne også en illusionær karakter. Tingene »synes«, de *er* ikke. Blomsterne på øen er efterårets løv, lysets farvede skær er en illusion frembragt af de brogede gardiner. Stjernen består af »glimrende Glasstene«. De dansende, som senere i hans drøm sammenlignes med svanedun, er på realoplevelsens plan noget langt mere forgængeligt: sæbebobler.

Med denne symboldannelse har Andersen peget på to ting: det fantasmagoriske i Christians møde med eventyret og omverdenens karakter af illusion.

Den stærke dualisme mellem drøm og dødsvirkelighed træder åbent frem i beskrivelsen af, hvordan Christian via kunsten og drømmen knytter sig til en verden, som han rent fysisk er afskåret fra. Tonerne »vare ham en Livsensstrøm«, mens hans krop begraves: vinden strør det gule løv over den sovende, og han lænkes til jorden.

Da stiller Andersen et spørgsmål, som kan lyde underligt. Han spørger om, hvorvidt den fattige dreng er mere end mesterværket i marmor. Hvordan kan man overhovedet stille et sådant spørgsmål? Det kunne se ud som en blot og bar sentimentaltpatetisk gestus, hvoraf der er flere i romanen. Men til trods for sin underlighed fører spørgsmålet ind i en central sammenhæng i bogen. Mesterværket i marmor er Andromedas statue. De er fælles om at være lænkede til materien, fælles om dødskulden. Men ved positivt at markere en forskel mellem dem cementerer Andersen den dualisme mellem drømmens og handlingens verden, som er bogens grundlæggende problem. Den udødelige ånd, som bygger i hans bryst, er en positiv anskuelse af den drøm, der ellers med sin umulighed nedbryder Christians liv. Drømmens transcendent karakter fastholdes til trods for, at den ikke kan føre ham ind i eventyrslottet.

Netop denne dualisme træder endnu stærkere frem i det følgende. De holdepunkter, som virkeligheden gav for hans drøm, slukkes, og da træder den ellers modstræbende virkelighed helt ind i drømmen og undergår en total forvandling. Mens han ligger lænket til jorden, og mens alt er blevet stille omkring ham, er han nu indenfor på herregården, og lys og toner strømmer med ny fylde i hans sjæl. Nu *synes* tingene ikke

længere, nu er de.

Hvor beskrivelsen af herregården startede i de himmelske regioner, og hvor genstanden for den sociale stræben var omsat i naturbilleder for mere og mere at antage konkret skikkelse, der vender beskrivelsen igen tilbage til naturbillederne nu, hvor drømmen og den fysiske virkelighed endelig er blevet skilt ad. I Christians drøm bliver væggene til sommerskyer, portalen til regnbue o.s.v. Naturen bliver mættet med forjættelse: stjerneskud og regnbue. Det konkret oplevede bliver åndigt og svævende, alt er nu frigjort fra den jord, Christians legeme er lænket til. Eventyret er til stede: de blå bjerge. Det dragende og det hæmmende er søsterligt forenet, Naomi og Luzie nærmer sig ham hånd i hånd.

Den efterfølgende beskrivelse af en kold og stivnet dødsvirkelighed følges op af beretningen om mødet med gudfaderen og om dennes selvmord. Med baggrund i hele scenen ved Glorup kan vi nu se, at denne dødsbeskrivelse ikke kun tjener til at understrege verdens vederstyggelighed, men ligeså fuldt er en markering af bogens dualisme mellem drømmens og dødens verden. Scenefølgen skal demonstrere, at drømmen aldrig kan blive virkelighed. Men det er vigtigt at bemærke, at drømmens karakter af utopi, transcendens, fastholdes.

Identitet og splittelse

Romanens egentlige problem som roman og som livsudsagn er da en dybtgående skizofreni. I scene efter scene demonteres det romantiske apparat, og til gengæld køres en massiv virkelighedsopfattelse frem, ud fra hvilken alle forventninger og drømme gennemhulles. Alligevel fastholdes drømmen som et stykke natur, et instinkt. Handlingens og drømmens verden modsiger hinanden, destruerer hinanden, men alligevel fastholdes de begge.

Det tilsyneladende dilemma i romanen er, at den ikke kan slippe den romantiske kunstnerdrøm, som den ellers med så stor energi søger at undergrave.

Hårdere end nogen sinde tidligere i Andersens forfatterskab er mytens bevidsthedsform trængt af romanens. Visheden om identitet lever i drømmen, men anfægtes af de sociale og psykologiske erfaringsområder. På det symbolske plan sammenholder romanen, hvad den på det psykologiske plan adskiller. Syntese og analyse forefindes begge.

Den psykologiske analyse ytrer sig i bogens gennemgående opdeling i modsætningspar: Christian og Naomi, Norden og Syden. Her skilles der ad i uforsonlige modsætninger: den svage mand~den stærke kvinde, den

udflydende længsel~tørsten efter handling og liv. Der er en viden om fundamentale bindinger, som afskærer individet fra egentlig selvrealisation. Christians øjne og læber, hans kærligheds- og kontaktevne, er taget i pant af Naomi, han er bundet til drømmen om hende, hans forståelse af sig selv som kunstner er på usalig vis knyttet til genkendelsen af barndommens legekammerat og brud.

Christian er fikseret til sin barndom. Han kommer aldrig ud over den, fordi han dér oplevede det som sammenhørende, der siden blev adskilt af livet. På en måde er romanen én lang og vedholdende skildring af et sammenstød mellem barnets og den voksnes verden. Alligevel ville det ikke være rigtigt at udnævne den til at være den første pubertetsroman i dansk litteratur. Den nægter nemlig at forstå konflikten som et nødvendigt gennemgangsled i en almindelig udviklingsproces, men fastholder den som ontologisk bestemt, også selv om den konkretiseres i psykologiske modsætningspar.

Det er den fundamentale modsætning mellem Norden og Syden, der udgør den ontologiske overbygning til, eller cementering af, det psykologiske konfliktstof. Det drejer sig ikke kun om sangvinitas og melancholia, men om ild og tåge, vildskab og svaghed, der sættes op mod hinanden som adskilte størrelser. Ganske vist forenes Norden og Syden til dels i nordmanden med det sydlandske udseende, men han er ikke samlingspunktet for de kræfter, der kunne komplettere hinanden. Det er ikke drømmens og handlingens verden, der er forenet i ham. Det er den seksuelle drift og den kunstneriske drift, der går sammen i en disharmisk og dæmonisk vekselvirkning. I nordmanden mødes og sammensmelttes bogens modsætninger ikke. De konfronteres og nedbryder hinanden og ham. Psykologisk set er han derfor ikke noget paradigme i romanen, men en ekstrem.

Naturen

Man skal faktisk uden for persongalleriet for at finde en fællesnævner for bogens modsætninger. Storken, som vækker rejseminder i Christians far, og som Christian selv knytter sig til, er den, der forbinder Norden og Syden. Den er en ledefigur i romanens sindrige komposition, og den optræder både i bogens indledning og i dens afslutning. De allerførste linier er en introduktion af storken:

Naar Sneen smelter, naar Skovene blive grønne, da komme Storkene tilbage fra deres lange Reise. I det fjerne Africa have de været, drukket af Nilens Vande, hvilet paa

Pyramiderne. Beboerne af Siciliens Kyser og af Italiens Cap Mysenum sige, at aarligt paa en bestemt Tid komme Storkene i store Flokke over Havet og udhvile sig der paa Bjergskraaningerne, der ganske bedækkes; med Fet flyve de op, bort mod Norden, over Alpernes Snee og Skyer, hvor Hoben fordeles i Flokke. Den mindste Flok, som den største, veed at styre mod Landet, den har hjemme i. Det er just ei den mindste Skare, som flyver til det lille Danmark. Hver enkelt kjender den Havbugt, han maa søge, kender Skovens Bøining og den hvide Skorsteen paa Herregaardens takkede Gavl, hvor Reden venter. Forunderlige mystiske Fugle! paa Eders Ryg rider Vaarguden ind i Landet, og Skovene blive mere grønne, Græsset frodigere, Luften varmere!

(s. 3).

Storken er romanens hovedsymbol. Den er en solfugl, den bringer lykke og frugtbarhed med sig. Den er i pagt med selve pulsslaget i naturen, ét med årstidernes skiften. Den markerer lysets og livets komme og efter-årets og dødens opbrud. Når det nævnes, at den bringer de små børn, er det ikke kun en gengivelse af en almindelig talemåde, men en understregning af, at den har med fødsel, grøde og vækst at gøre.

Ser man nærmere på de steder i romanen, hvor storken optræder, vil man se, at der i de ledsagende menneskelige handlinger altid er tale om noget instinktmæssigt (faderens udrejse, Christians flugt, Naomis flugt). Den kan siges at symbolisere naturen, men samtidig også naturens stemme i mennesket: det ubevidste, instinktet, drømmen.

I slutningen af romanen har Christian taget en stork til sig og plejer og passer den. Det var en ung stork, der var faldet ned gennem skorstenen og havde brækket benet. Nu, hvor den er blevet rask og det store træk sydpå forestår, knytter han sine egne stakkels uopfyldte flyvedrømme til den. Han binder den et rødt bånd om benet og skriver derpå en hilsen til Naomi. Men da trækket skal begynde, hugges den ned af de andre storke, hvad Christian tager som et tegn på sine drømmes endelige død.

Det er det naturligtvis også. Det er et symbol på, at drømmen ikke kan omsættes i handling. Men det er også mere. For hvad er det, Christian gør? Det er jo et forsøg på at tilpasse naturen. Scenen er da først og fremmest en kraftig understregning af, at *ethvert forsøg på at socialisere instinktet, naturen, må lide skibbrud. Kun i drømmen taler naturen*, som tidligere vist, *ind i det sociale, men med forterende og opløsende virkning*. En egentlig harmonisering af natur og samfund forbliver udelukket.

Dette er også udtrykt i en mere isoleret forfatterbetragtning i romanen: i indledningen til kapitlet om Sonderlings styrt og Christians entré hos greven apostroferes hesten i dens »naturlige Skjønhed« (s. 118), og en litterær kilde fremdrages, hvor hesten skildres i naturtilstanden, de vilde

horder, der dristigt jager hen over sletterne:

Ønsket, at de altid maae blive i denne stolte Frihedstilstand, paatrænger sig os. Jægerne kaste Slingen om det stolte, frie Dyr, og det reiser sig med al sin Kraft for at løsrive Baandet, men kraftigere Hænder holde det fast; det første Pidskeslag falder paa Dyrets Ryg, og skummende og dampende forsøger det sidste Gang sin hele Kraft, forgjæves, det kaster sig som død til Jorden; et nyt Slag af Pidsken falder, og taalmodigt reiser det sig; bundet i en Strikke følger det Pakhesten. Steppens Konge er nu Træl

(s. 119).

Patetisk besværges her det tema, som var knyttet til romanens hoved-symbol, storken. Natur, frihed, skønhed går ikke i spænd med samfundet. Naturen kan knækkes, ikke indoptages.

Psykologien

Dette syn på størrelserne menneske, natur og samfund får direkte konsekvenser for romanens psykologiske interessefelt. Der peges ikke kun på de mellemmenneskelige fortolkninger, bindinger og blokeringer og på drifternes herredømme som de væsentlige problemskabende psykiske fænomener. Der gribes på stærk og ejendommelig vis helt ned i det underbevidste, og det sker i reglen i forbindelse med natur- og dyresymboler.

Det forekommer især i den første del af romanen, som omhandler Christians barndom. Ud over selve indledningen er der grund til at pege på scenerne på Tåsinge og scenen ved kildemarkedet. Christians udflugt med gudfaderen til Tåsinge, eller Thorseng, som øen her kaldes med hedenske reminiscenser, er en udflugt til et rige, en natur, hvor overtroens og mytologiens væsener hersker. Under sejladsen ind mod øen letter gudfaderen på hatten, »en Hilsen, der maaskee bragtes Nøkken, hvis Herredømme er stærkest, saa langt Klipperne kaste Skygge« (s. 32). Ved synet af den nærvedliggende ø, Thurø, bringes det i erindring, at det var her, Balder slog rune (s. 35). Det er et hedensk rige, hvor der foregår ting, som er uforståelige for Christian, og hvor overtroen hersker blandt menneskene. Anskuelsen af omgivelserne samler sig ligesom i enkeltskikkelser, der virker stærkt ind på sindet; således koncentrerer indtrykket af den trykkende varme dag sig i det suggestive billede af rovfuglen: »Ikke en Sky var paa Himlen. En Rovfugl fløi tungt og med døsiges Vingeslag hen over Skoven. Det var, som laae alt Dagens hele Hede til Hvile paa

Fuglens Ryg« (s. 33). Hverdagsagtige handlinger (gudfaderen, der tager drengen med ud at bade) fremstilles i legendelignende skikkelse (den hellige Christoffer med barnet).

Kulminationen af alt dette er Christians skrækoplevelse i kirketårnet, hvor han under leg har gemt sig for de andre børn. Da klokken pludselig sætter i med at ringe solen ned, lammes han af skræk, og en strøm af billeder vælder over bevidsthedstærskelen:

Instinctmæssigt følte han, at gik han kun eet Skridt fremad, da vilde Klokken knuse hans Hoved. Stærkere og stærkere lød Slagene fra det hule Metal. Den rystede Luft, i Forening med Skrækken, indvirkede voldsomt paa ham; Vandet piblede frem af hans Legeme. Han vovede ikke at vende sig, Øinene stirrede stift ind i den hule Klokke, hvergang den svævede drønende hen imod ham. Han udstødte et høit Skrig om Hjælp, men Ingen kunde høre ham; han følte, at hans Skrig var lydløst ved Klokkens Slag.

Rystet til det inderste syntes den ham en Slanges uhyre Gab; Knebelen var Braadden, som den spilede henimod ham. Forvirrede Billeder paatrængte sig ham; det var en Følelse, beslægtet med hiin, han havde samme Dag, da Gudfaderen dykkede ned i Vandet med ham; men det susede dog stærkere for Øret, de vekslede Farver for Øinene forenede sig i gruelige Skikkelser. De gamle Billeder fra Slottet svævede forbi, men med fortrukne Miner og ideligt omvexlede Former, lange og kantede, geleagtig klare og zittrende; de sloge med Bækkener og paa Tromme og gik derpaa pludselig over i den Ildglands, han havde seet Alt i, da han med Naomi kigede gennem det røde Rudeglas. Det brændte, følte han; en Ildsø svømmede han igjennem, og altid gabede foran ham Slangen med sin hvislende Braad. Han følte en forunderlig krampagtig Drift til med begge Hænder at gribe om Knebelen, da det med Eet blev stille uden om ham, men inde i hans Hoved vedblev endnu med lige Kraft den skrækkelige Brusen. Han følte, at Klæderne klæbede ham fast til Kroppen, og at begge hans Hænder sad som murede fast i Væggen. Foran hang Slangens Hoved dødt og bøiet; den store Klokke taug; han lukkede sine Øine og følte, at han sov ind. Det var en Besvimelse.

Hans første Livsfornemmelse var som en Drøm, en hæslig Drøm. Alt var mørkt og maatte være det, thi han laae i Slangens Bug; Slangen havde dog slugt ham; den var altsaa ikke død, han følte alle dens Bevægelser, han følte, hvor den sprællede med ham, knugede hans Lemmer fast, løftede ham høit og sank igjen. Det var en voldsom Kamp.

»Stik ham Kirkenøglen i Munden!« hørte han sige, men langt borte; atter døde Lyden, men ogsaa med den hans gruelige Drøm; han vaagnede og følte sig meget afkræftet

(s. 37-38).

Det er de hallucinatoriske billeder, der dominerer scenen, og derfor er ord som instinkt og drift centrale for en forståelse af, hvad scenen har at betyde. Det er underbevidsthedens indhold, der skyldes op, koncentreret omkring billedet af slangen. Hvis man i første omgang lader sig nøje med at analysere scenen ud fra dens muligheder for at afgive stof til belysning af romanens psykiske komplekser, så kan man sige, at man her står ved kilden til den svaghed, der bliver det dominerende træk ved Christian.

Scenen fremstiller symbolsk, hvordan det ikke lykkes for Christian at sætte sig i besiddelse af det falliske [12]. Klokken er et slangehoved, kneblen dens bråd. Slangen er det gamle drifts- og penissymbol, og samtidig har den klar forbindelse med den dæmoniske gudfader. Den fascination, der udgår fra ham, er tidligere blevet sammenlignet med slangernes blik (jvf. s. 26), og hans historie er jo bestemt af den utæmmelige drift.

Christian er på én gang angst for slangen og fascineret af den. Han er totalt lammet og føler alligevel en krampagtig drift til at gribe om knebelen. Det gør han ikke, det viser sig, at begge hans hænder sidder som muret fast ind i væggen. Angsten har knækket udviklingen i retning af det falliske. Slangens hoved hænger dødt ned. Han er for altid udelukket fra at manifestere sig som mand.

De angstfulde drømme om at være fortabt på grund af trangen til at gribe om den truende penis fortrænges, da kirkenøglen stikkes ham i munden. For eftertiden kan han blive en god og from dreng, men aldrig elsker eller ægtemand.

Antonio i *Improvisatoren* flygtede, da onkel Peppo ville lade ham kastre for at få en sanger ud af ham. Kunstner blev han alligevel og ægtemand tillige, thi kunsten kunne formidle den sande identitet. Antonio var tæt ved selv at foretage en åndelig kastration, men førtes på eventyrlig vis uden om skærene og frem mod en afbalancering og gensidig gennemtrængning af kræfterne.

Christian derimod kastreres og bliver ved med at være et barn. Kastrationen er en forudsætning for udviklingen af hans drømme og af hans kunstneriske tilbøjelighed. Men den berøver ham muligheden for at omsætte den i handlingens og socialitetens verden.

Der er endnu en scene fra Christians barndom, hvor der i forbindelse med billeder af naturen gribes ned i underbevidste lag, og det er kilde-markedet, hvor Christians forældre er rejst hen med ham for at få ham helbredt for eftervirkningerne af skrækoplevelsen i kirketårnet. Det er en af de scener i bogen, som brænder sig stærkest ind i læserens bevidsthed. Drøm og virkelighed blandes, naturen og det underbevidste står i mærkelig pagt med hinanden, det hele balancerende på grænsen mellem over-

tro og psykologi. Der er lagt op til en realistisk skildring af et stykke fynsk folkeliv, men med det er det, som vi rutscher baglæns ud af samtidsskildringen og ned i et stykke middelalder:

Kunde den Døde, over hvis Grav Munkenes Sang lød i det catholske Danmark, stige op og ved Solnedgang som Engens Taage svæve hen over Græsset, han vilde drømme, at Alt var i Danmark, som da han lukkede sine Øine. Almuen flokkede sig jo endnu med samme fromme Overtro i Hjertet om den hellige Kilde, Kirkeklokkerne ringede ved Solnedgang, som da de kaldte til Ave Maria, og i Landsbykirken selv smilede Billedet af Gudsmoder med Barnet. Den nærmeste Herregaard, det gamle Ørebækkelunde stod jo uforandret med sine takkede Gavle, sit høie Taarn, hele den gothiske Bygning
(s. 50).

I denne blanding af middelalderligt sceneri og folkelivets overtro udspiller der sig farverige scener, der viser os naturens indgriben i det psykiske. Luzie har engang mistet sin forstand ved en angstoplevelse i naturen, og hun får den igen ved en gentagelse af den gamle oplevelse. Den spændte atmosfære i naturen svarer til spændinger i sindet. Da det trækker op til tordenvejr, føler Luzie det, som om det brænder inden i hende. Det voldsomme lynnedslag fik sindets balance til at tippe over, og en ny udladning fra naturen fører ligevægten tilbage igen. Det er suggestive skildringer af mennesket i naturens vold, men på den anden side rummer de en helt moderne psykologisk viden om helbredelse gennem gentagelse af den oprindelige angstoplevelse.

Lader man opmærksomheden samle sig om Luzie, står scenen i ejendommelig kontrast til den netop analyserede scene i kirketårnet. Begge rummer de angstoplevelser, men udfaldet af dem er vidt forskelligt. Christians oplevelse var en billedlig omskrivning af en krise i barnets udvikling frem mod kønsmodning. Der skildredes en angst for at gå ind i det falliske, en angst for eget køn (lad os se bort fra det faktum, at Christians alder ikke falder sammen med det alderstrin, hvor man efter den freudske teori [13] kunne påregne at møde en sådan krise). Christians udvikling standses af en tidlig, traumatisk besættelse af kønsskræk. Angsten blokerer én gang for alle hans muligheder for at komme ud over barndommen og blive mand.

Direkte modsat går det for Luzie. Hun kommer *igennem* angsten. For hendes vedkommende er der klart tale om en pubertetskrise. Hendes alder anslås til tretten år, og det siges om hende, at »alle Former vare næsten heelt udviklede; det lange, yppige Haar rullede ned over de hvide, fyldige Skuldre« (s. 50). Hun er lige på overgangen mellem barn og

kvinde. Den gamle angstoplevelse har standset hendes psykiske udvikling, hun må igennem angsten endnu en gang for at befries for den [14]. Den traumatiske oplevelse har trængt seksualiteten tilbage i det ubevidste, således at hun på en for Christian skræmmende måde fremstiller det seksuelle i sin ydre fremtræden, mens hendes sind er barnets. Han ser hende »som den hvide, skinnende Elverpige, med nøgent Bryst og nøgne Skuldre, det store Haar omflagrede hende« (s. 52). Efter den nye chokoplevelse er hun blevet voksen. Som Adam og Eva efter syndefaldet ser hun, at hun er nøgen: »Moder, jeg har jo ingen Klæder paa!« var hendes eneste Udbrud, da hun gjennembævet af det mægtige Lyn, som slog ned i Haven tæt ved hende, kom til en Slags Besindelse« (s. 54-55).

Scenen i kirketårnet og scenen ved kildemarkedet, det er to billeder formet over bogens psykologiske grundproblem: *overgangen fra barn til voksen*. Christian viger angst tilbage for sit eget køn og amputeres derfor som menneske. Luzie kommer gennem angsten, når fra den åbenbarede seksualitet frem til en bevidsthed om sin nøgenhed.

Også hvis man lader opmærksomheden samle sig om Christian, er scenen ved kildemarkedet væsentlig for en forståelse af romanens psykologi. Den kønsskræk, der slog igennem ved oplevelsen af klokken, drages her med ind i en billeddannelse, der bliver repræsentativ for hele den videre udvikling i bogen.

Christian er blevet lagt til at sove i en åben vogn sammen med Luzie, som han er angst for, måske på grund af hendes sindsformørkelse, måske på grund af, at hun i sin elverpigeskikkelse bærer den kønslighed til skue, som han selv er veget tilbage for. I en halvvejs drømmetilstand er han karakteristisk nok flygtet tilbage til sin tidligste barndom, genoplever scenen i jødens have, ser storken og leger pantelegen med Naomi.

Med andre ord drømmer Christian sig væk fra omgivelsernes tydelige manifestation af det seksuelle og tilbage til barndommens uskyld. Men flugten kan ikke længere gøres uden omkostninger: denne gang gør det ondt, da Naomi tager hans øjne og hans mund. Vognen, der førte hende bort til de adelige kredse, bliver nu til Elias' vogn, der fører hende op imod himlen. Skønt de tomme øjne og de blødende læber brænder, vil han følge efter hende, men holdes nede af Luzie, elverpigen med det nøgne bryst.

Guddommeliggørelsen af barndommen er symbolsk fremstillet i Naomis himmelfart. I samme omfang, som Naomi rykkes uden for en real sfære, hvor hun kan besiddes, rammes han af en særdeles real fysisk smerte som efter en operation. Netop det, at han ikke vil vedkende sig natur- og instinktverdenen, som den er fremstillet i Luzies hedenske kvindelighed, hindrer ham i at følge Naomis himmelvogn.

Barndommen som mytens tilholdssted

Vi er nu nået til et trin i den psykologiske analyse, hvor nye sammenhænge bliver synlige. Guddommeliggørelsen af barndommen lader denne blive hjemstedet for myten. Således i Christians bevidsthed, men egentlig også i forfatterens, idet denne langt hen ad vejen trods indsigt og kritik solidariserer sig med sin hovedperson, vel nok det forhold, der mest bidrager til at slå romanen i stykker som erkendelsesakt og som kunstværk.

Beskrivelsen af bogens grundlæggende psykologiske konflikter førte ned i billedførende lag af arketypisk eller mytisk karakter. Scenerne frem til og med kildemarkedet er nok det brillanteste, Andersen har skrevet af folkelivsskildringer. Men man vil vanskeligt kunne overse, at de besidder en mærkelig billedkraft, som ikke kommer fra den levende beskrivelse af virkeligheden. Den har at gøre med, at disse skildringer rører ved, hvad man kunne kalde eksemplariske situationer.

Jeg skal kort nævne, hvad det er for billeder og situationer, det drejer sig om:

1 Gennem det røde glas i lysthuset ovre hos Naomi ser Christian storken stå oppe i reden, og det ser ud, som om det hele brænder. Det er et billede af den mystiske livskraft, fugl Phønix, der her fremmanes, men vel at mærke gennem fantasien. Det er fantasiens ild, der omspænder fuglen, og resultatet er

2 at Paradis – det smukke blomsterland – lægges øde, fuglen brænder op. Fantasien destruerer livet. Overtrædelsen af den én gang satte grænse medfører udelukkelse fra den have, som Christian altid siden drømmer sig tilbage i.

3 Serien af mytiske billeder koncentreret omkring fortabelsen og uddrivelsen af Paradis gentages på det individuatoriske plan: faldet, da gudfaderen drager ham med sig ned i vandet, i en legendeparodi (Christoffer med barnet [15] forsøger at døbe ham til den naturverden/driftsverden, han selv ligger under for).

4 Oplevelsen af slangen og dens fristelse. Det ville være nærliggende at se denne scene som et modstykke til grottescenen i *Improvisatoren*. Begge steder anbringes personen i mytiske omgivelser, men hvor der i *Improvisatoren* er tale om en rituel dåbshandling, en initiering, er der i *Kun en Spillemand* med billederne af dødedsdansen og ildsøen tale om fortabelse!

5 Og endelig: som modstykke til fantasiens ild naturens ild, der udlader sig fra himlen. Af Christian opfattes den som Elias' ildvogn, der for altid løfter hans drømmebillede op over mulighedens sfære, mens han selv står uforløst tilbage med branden i kroppen : de tomme øjenhuler

og de blødende læber, der brænder. Elverpigen Luzie føler det også, som om hun brænder, men hendes brand slukkes af den mægtigere ild fra naturen/himlen.

I *Improvisatoren* var det kun én scene, grottescenen, der havde mytisk karakter. I *Kun en Spillemand* er der en hel række af scener, der åbner for mytiske perspektiver. Hvorfor da kalde den første for overvejende mytisk og den sidste for overvejende analytisk?

Grunden er, at grottescenen er et samlende tolkningspunkt i *Improvisatoren* (jvf. at den gentages ved romanens slutning). Den er en erfaringsdimension, som personen træder ind i og derefter langsomt skal tilegne sig. Myten formidler da identitet, enhed.

I *Kun en Spillemand* er det mytiske ikke en dimension i tilværelsen, det er en billedverden i det ubevidste. Det skal forstås i tilknytning til romanens psykologi og er ikke et ankerpunkt for dens ontologi. Det mytiske, eller som man her kunne indskrænke sig til at sige: det arketypiske, har i denne roman illustrativ værdi, ikke erkendelsesværdi. Det eneste punkt, hvor man kunne sige, at de pågældende scener overskrider psykologiens sfære og løfter sig op til generelt udsagn om tilværelsens beskaffenhed, er dette, at de tilsammen kan siges at have den funktion at samle barndommens oplevelser i et skær af myte, overtidslighed. Men da er endnu to forhold påfaldende: for det første, at de mytiske billeder ikke fremstiller besiddelsen, men faldet, ikke Paradis, men uddrivelsen af Paradis. For det andet: de mytiske billeder åbner ikke ind til nye egne, de afgrænser. De sætter skel mellem barndommen og resten af livet, og de er rent konkret begrænsede til romanens første kapitler.

Rejsen

Det kan ses af romanen, at det trods alt har været Andersen magtpåliggende at pege på sammenhænge, der ikke bliver berørt af opløsningsprocessen. Vi har før været inde på, hvordan drømmen nok gennemhulles grundigt i scene efter scene, men at den alligevel får reserveret en plads, hvor den ikke kan røres. Som naturens tale i mennesket, i det sociale, fremstod den som en uimodståelig drivkraft, ét med årstidernes rytme. Det var først og fremmest Christians far, den drømmende, trækfuglen, der kom til at eksemplificere denne side af romanen.

Det er også ham, Andersen bruger som talerør for sit forsøg på at sætte den hele trøstesløshed ind i en større sammenhæng, hvorudfra der kan manes til resignation.

Det drejer sig om en tematisering af et af romanens grundmotiver,

rejsen. Der indgår i de fleste af Andersens romaner et element af rejse, og det ikke kun i den banale forstand, at de, som den biografiske forskning med ihærdighed har udbredt sig om, er formet over Andersens egne rejseindtryk og derfor godt kunne ligne en slags camouflerede rejsebeskrivelser.

I *Improvisatoren* er rejsen ét med selve livsrejsen. Antonios udvikling og dannelse er en rejse gennem Italien. Alligevel bliver selve det at rejse ikke gjort til et tema i romanen. Det er i langt højere grad lokaliteterne (Rom, Neapel, Venedig), der får tillagt symbolsk værdi. Der er altså trods udviklingsgangen en del statik i bogen, hvad der hænger sammen med, at dannelsens poler og mål er veldefinerede.

I *O.T.* er både psykologiseringen og udvendiggørelsen på vej. Rejsen forbinder nok en række egne i Danmark, egne, som samtidig er muligheder i sindet: det tunge og dystre Jylland (Otto) over for det lette og lyse Fyn (Vilhelm og hans søstre), og der lægges som påvist op til en art dannelsesproces, hvor mørket forløses af lyset, men dannelsesprocessen lykkes ikke. I sidste ende kommer rejsen ikke til at forsone og forene, men blot til at markere nogle yderpunkter. Rejsen i sig selv bliver heller ikke her tematiseret.

Det bliver den til gengæld i *Kun en Spillemand*. Her, hvor dannelsesstanken er totalt opgivet, når det gælder beskrivelsen af Christians og Naomis skæbner, er det dynamiske element i rejsemotivet endelig blevet dominerende samtidig med, at psykologiseringen er gjort total. Norden og Syden repræsenterer ikke dannelsesmagter, men egne i sindet. Rejsen markerer ikke en sammenfatning, men tematiserer adskiltheden, i hvert fald på det menneskelige plan. Kun i naturen er der (jvf. storken) en mulig enhed, men naturens tale i mennesket (instinktet, drømmen) kan ikke forsones med handlingens og socialitetens verden.

Den ene af de personer, der bliver bærer af denne tematik, er Christians far. Hans skæbne er den at være i drømmens magt, at være fortryllet af Venusbjerget. Besat af »denne Verdens Deilighed« (s. 47), som han er, er rejsen hans livselement, men han kommer til at miste alt, kone og hjem, og kommer til at døje meget ondt. Han bliver ved at være en rejsende, men fortryllelsen hæves, og den bodfærdige Tannhäuser bliver tiggermunk, rejsen er blevet til en pilgrimsgang.

Vendepunktet i denne udvikling er hans hjemkomst og møde med Christian i Odense. Da de skilles, tænker Christian, at hans egen lykestjerne er på vej op, mens faderens er på vej ned. Det kommenteres af forfatteren, hvis efterfølgende lange indskud begrundes med, at det er et sammendrag af, hvilke tanker der rørte sig i Christians far:

Dog Opgang og Nedgang er i Ulykke noget Relativt, ligesom Solens og Stjernernes Op- og Nedgang. Det Hele beroer paa, hvor man i sin Skuen gaaer ud fra.

Dersom Veien til den Salighed, som saavel vor naturlige, som positive Religion lover os, gaaer fra Jorden til en høiere Stjerne og fra denne til en endnu mere udviklet og for os mere skikket, da bliver det hele sig udfoldende Liv en stor Opdragelsesreise, en Vandring fra By til By mod det himmelske Jerusalem. Vore Reiser her paa Jorden er et ringe, men anskueliggjørende Billede af denne større Flugt. Man stifter Bekjendtskaber, vinder Venner, som man med Taarer skilles fra, idet vi føle det saa bittert tungt aldrig at skulle mødes; vi nødes Timer og Dage at være sammen med Mennesker, som ere os til Plage, og siden, efter Skilsmissen, staae de for os som morsomme Originaler; hvad der voldte os de største Sorger og Ængstelser, bliver just Glandspunkter. Fra den himmelske Stad, Maalet for vor Stræben, see vi maaskee paa en Stjernehimme, hvor, imellem de glindsende Punkter, ogsaa denne vor Jord findes; vi kjende den som Hjemmet for vor første Tilværelse, og alle Erindringer, som Barndomsminder, foresvæve os. Hvor mon nu de ere, med hvem mine bedste Timer der vare uadskillelige? Dog, hvor de end ere, de erindre de samme Timer og glæde sig som jeg til Gjensynet. Vi pege mod en anden Klode, en høiere Opdragelses Verden, og mindes Leveaarene der. Saaledes see vi alt her paa Jorden tilbage paa en her saakaldet stor Reise og sige, naar vi betragte Kortet: »Paris! ja, der var jeg fire Maaneder! Rom, der var jeg et halvt Aar!« og vi føle Længsel efter dem, vi der fik kjære og maatte skilles fra, men denne Længsel forstyrrer os ikke i Øieblikkets Lykke. Paa Evighedens store Reise skulle vi ikke lære at elske kun Enkelte paa et bestemt Sted, vi ere ikke Jord- men Himmelborgere; Menneskehjertet skal ikke være en Comet, hvis Straaler kun pege i een Retning, men en Sol, som straalet lige klart til alle Sider.

Det var disse Tanker, der, kun med mindre Klarhed, opfyldte Christians Fader og gav ham et Slags Resignation
(s. 144-45).

Man kan ved fortolkningen af romanen vælge at se bort fra forfatterindskud som dette og blot opfatte det som et skrabud for tidens tænkemåde. Hvad handlingsforløb og personskildring bryder ned, skal lige reddes i en publikumshenvendelse.

Selv om der i romanen findes adskillige andre indskud af samme type, hvor den jordiske ufuldkommenhed relativiseres, danner de ikke et så konsistent lag i romanen, at man uden forbehold kan udnævne dem til dens fortolkningsbasis. Det er da heller ikke sket her, men da analysen af handling og symbolik i romanen har vist, at bogen trods en vidt fremskreden opløsningsproces ikke giver udtryk for en total nihilisme, og da det område, der så nogenlunde friholdes, især har tilknytning til Christians far, hvem de citerede betragtninger tillægges, kan der være god mening i at trække det perspektiv op, som er indeholdt heri.

Rejsemotivet har da tre anvendelsesområder i romanen. Først det menneskelige plan, hvor det er udtryk for et instinkt, der nedbryder de sociale relationer og menneskelige muligheder. Dernæst naturen, hvor det er ét med forårs og efterårs, livs og døds rytmiske vekslen. Sidst det kosmiske plan, hvor den egentlige rejse udfolder sig, og hvoraf de to første er delaspekter.

Den dannelses- eller opdragelsesrejse, som ikke er mulig på det blot jordiske plan, er forskudt op på et kosmisk plan. Her angives målet, og der formuleres et harmonisk dannelsesideal. Romanen har som sit emne den begrænsede jordiske tilværelse, hvor dannelsen ikke lader sig virkeliggøre. Dér melder den sig kun som et konfliktskabende element, som naturens eller instinktets/drømmens stemme. Denne stemme kalder personerne til opbrud, men i opbruddet mister de det lidt, de havde, og desillusioneres.

Som en verden udenfor ligger naturen, hvorigennem det kosmiske taler på æggende og tvetydig vis. Den ene side af menneskets længsler og behov er forbundet med naturen, den anden side med samfundet. Samfundet repræsenterer det totale fravær af metafysisk orden. Naturens stemme er dragende, men instinktet har to ansigter: længselen, der peger udad mod den egentlige rejse, og driften, hvor trangen tager bolig i det kropslige.

Dannelsen

Kun en Spillemand handler da på en måde også om dannelsen. Kun er vi kommet endnu længere bort fra den immanente identitet i *Improvisatoren* end tilfældet var i *O.T.* Ethvert forsøg på at lade personerne indgå i en dannelses- og vækstproces er opgivet. Den deraf flydende pessimisme over for skæbnen og samfundet opvejes ikke af, at der peges på en kosmisk dannelsesrejse, dertil er problemerne alt for nærværende og forfatterens engagement alt for medlidende. Men pessimismen bliver et uomgængeligt træk ved en tilværelse, hvor samfundet, ganske modsat af, hvordan det er i dannelsesromanen, er en hindring for dannelsen, og hvor dannelsesrejsen kun i drømmens og instinktets dragning er til stede som en forlokkende mulighed.

I romanens skarpt dualistiske verden er rejsen en manen til opbrud, en drift mod det kosmiske. Men den tydes fejlagtigt som et løfte om »denne Verdens Deilighed«.

VIII: *Tidens og naturens ansigter*

De to Baronesser

Forbemærkning

De tre første romaner, Andersen udgav, kan betragtes som et samlet fremstød. Både hvad angår emneverdenen og hvad angår bevidsthedsformer, bevæger de sig inden for et fælles område. Der er tale om ét sammenhængende erkendelsesforsøg, der bevæger sig fra en mytisk, identitetsbekræftende bevidsthed, som fremstilles i brydning med en analytisk, opløsende bevidsthed, frem mod en stadig mere indgående optaget af de psykiske og sociale problemer, der var grostedet for den analytiske bevidsthedsform.

Inden for disse rammer bliver romanen som genre til i Andersens forfatterskab, idet den hastigt vikler sig ud af sin formælethed med myten.

Idéhistorisk og litteraturhistorisk set spejles i denne udvikling brydningerne mellem romantik og begyndende realisme i 1830'erne. Det er i denne forbindelse vigtigt at fastholde, at det ikke er hensigten at tiljuble Andersen som en slags foregangsmand for den senere realisme i 1870'erne og navnlig 80'erne, men at det drejer sig om at indkredse de tolkningsmuligheder og problemfelter, der er til stede i eller rejser sig i Andersens samtid, og som han tager op og forsøger at komme til rette med i sine romaner. Selv ikke i kriseprægede romaner som *O. T.* og *Kun en Spillemand* forskriver han sig totalt til realismen. I den første reserverer han sig en plads for orden og organisk udfoldelse inden for selve kunsten, i den anden flytter han perspektivet ud i en kosmisk orden, hvis spor blot fremtræder vildledende og illusionsskabende i det jordiske.

Andersens tre sidste romaner har længere åremål mellem sig (1848, 1857 og 1870) og er indbyrdes ret forskellige. *De to Baronesser* og *Lykke-Peer* er dem, der knytter sig nærmest til de tre første romaners emneverden, mens *At være eller ikke være* falder noget ved siden af som en problemroman, et indlæg i livsanskuelsesdebatten.

Alligevel er der fællestræk i disse tre romaner, specielt på områder som naturbegreb, samfundsopfattelse og religiøs bevidsthed, hvad der gør det berettiget at se dem som – mere spredte – nedslag af et forsøg på nyorientering efter det opslidende livtag med de desorganiserende kræfter i den første halvdel af romanrækken.

Det grundlæggende i denne studie over Andersens romaner er et forsøg på at nå til en forståelse af Andersen som en *erkendende* forfatter, ikke én, der blot er i sine dæmoners vold. Det var han også, især som privatperson. Som forfatter var han det i mindre omfang, end man har villet gøre det til. Selv inden for den ikke-biografiske forskning har dagbøgernes Andersen i alt for høj grad skygget for den i tiden stående og arbejdende kunstner og tænker. Dog er det ikke her meningen at slå skyggen ihjel for at genoplive den lærde mand, men at støde frem til den bevidsthed, der gjorde dem begge lige nærværende – og lige umulige.

Placering

Efter mange års pause, hvor en menneskelig og erkendelsesmæssig modning fandt sted, en modning, som i denne tid fik udtryk i andre genrer, først og fremmest i eventyret, kunne Andersen endelig i efteråret 1848 udsende sin fjerde roman, *De to Baronesser*. Han har i mellemtiden konsolideret sin forfattereksistens, hvad der rent udgivelsesmæssigt lader sig aflæse af, at romanen først udsendes på engelsk og derefter på dansk. En ny sikkerhed i tilværelsen er muligvis en medvirkende årsag til, at den nye roman virker mere sikker og afklaret end både *O. T.* og *Kun en Spillemand*. Dette privatbiografiske moment skal dog ikke overbetones, idet det ville medføre, at brydningerne i de foregående romaner da blot kunne henføres til Andersens daværende usikre forfatterposition.

Det er rimeligere og mere givende at opfatte den nye afklarethed som et udtryk for en menneskelig og erkendelsesmæssig udvikling. Med *De to Baronesser* forsøger Andersen at lægge grunden for en kunst og en livsopfattelse, der kan tage afsked med de tidligere konflikter og angive nye forståelsesmæssige rammer.

Dette har Vilhelm Andersen set klart, og samtidig har han som en af de få forstået, hvor store aspirationer, der lå i H. C. Andersens kunst, når han i *Illustreret dansk Litteraturhistorie* (bd. III, 1924, s. 533) skriver:

Men som Forsøg paa en større og dybere Digtning maa man opfatte de to senere Romaner, »De to Baronesser« og »At være eller ikke være«, hvori Digteren ligesom i de betydeligste af de samtidige Historier søger at sætte sit personlige Jeg i Forbindelse baade med Tidsaanden og med det evige Liv [. . .] Det er Andersens Ære, at han i Sibberns og Ingemanns Spor har grebet og fremstillet Tanken om Livet som en organisk Udvikling fra en indre Kilde eller af indre Spirer.

Kort fortalt søger H. C. Andersen i *De to Baronesser* et nyt ståsted, hvorudfra verden kan beherskes og fortolkes. Den mytiske identitet har han ladet fare, men søger en ny identitet skabt på grundlag af natur og Bibel, organismetænkning og kristendom.

Romanformen og dens motivering

Den nyorientering, romanen repræsenterer, lader sig også aflæse ud fra selve romanformen. Der er med *De to Baronesser* benyttet en langt bredere romantype end i Andersens tidligere romaner. Rent teknisk er der tale om en flerstrengt fortælleform [1], dvs. at der inden for fortællingens rammer tilknyttet hovedhandlingen findes flere sidehandlinger, selvstændige mindre forløb.

Hovedhandlingen er beretningen om den lille Elisabeths fødsel, opvækst, dannelse og giftermål. Sidehandlingerne er f.eks. historien om kammerjunkerens, hans udvikling til kunstner af europæisk format og hans kranke erotiske skæbne. Nok er en sådan sidehandling tæt knyttet til hovedhandlingen, idet kammerjunkerens får betydning for Elisabeth og hun for ham, men det er karakteristisk for graden af selvstændighed, der tilmåles en sådan sidehandling, at dens hovedperson ikke slippes, når hans rolle i hovedhandlingen er udspillet, men følges til dørs med et betryggende udblik til hans fremtid.

De øvrige sidehandlinger er Moritz' forlovelseshistorie, Holgers skæbne, Frederiks og Claras historie, den gamle baronesses slægtsfortid, barndom og senere udvikling og Hermans historie. Flere kunne være nævnt, men disse er de vigtigste.

Ingen af disse sidehandlinger berettes særskilt (den gamle baronesses historie er dog en delvis undtagelse). De er flettet ind i hinanden og ind i hovedhandlingen til en slags polyfon sats.

Den valgte romanform giver Andersen mulighed for at oprulle et langt bredere billede af tiden og af samfundet, end det har været tilfældet i de foregående romaner, hvor så at sige alt blev oplevet af hovedpersonen (eller i *Kun en Spillemand*: af hovedpersonerne). Miljøer og begivenheder var en gennemgangsvej for en enkelt skæbne. I *De to Baronesser* udfolder sidehandlingerne sig ofte helt uden for hovedpersonens synskreds, hvad der giver romanen et bredere, panoramisk anlæg. Og netop dette er befordrende for dens karakter af tids- og samfundsskildring.

I O. T. mærkedes dønningerne fra den franske julirevolution i samtaler, i karakterskildring (den stolte borger, delvis i konflikt med adelen) og måske også i romanens hele tilknytning til romantismen. Tidsbilledet

spillede så afgjort en rolle, men ikke for romanformen. Det var ikke en tidsalder, der skildredes, det var momenter af tiden, der glimtvis belyste handlingen. Det momentane, det isolerede øjeblik var noget karakteristisk dels i videre forstand for romantismen, dels i snævrere forstand for den bevidsthedsform, der kom til udtryk i *O. T.*

Hvor anderledes i *De to Baronesser!* Her er tiden en sammenhæng, og romanen udvider derfor også sit synsfelt til at omfatte en hel epoke. Som pejlemærke står 1. dels kap. II (»Bedstemoderen«) og 3. dels kap. VI (»Kong Frederik den Sjette«). I det første gås der tilbage til bedstemoderens barndom, i det sidste sættes der punktum for hendes tidsalder med kongens død i dec. 1839. »Nu er den Tidsregning ude, jeg hørte til« siger den gamle baronesse (R & R IV, 238) og det gentages dels senere i kapitlet om kongens død (smst.), dels i kapitlet »I Lønkammeret og i Landsbykirken« (s. 260), hvor baronessen rydder op i sin fortid.

Det store maleri, bogen opruller, har perspektiv tilbage til stavnsbåndets tid, men foregår ellers i Frederik VI's Danmark, en tid, hvor kongen søger at gøre godt mod bonden, hvad der tidligere blev forbrudt. I kapitlet om hans død og begravelse hedder det: »det var i sin Virken for den fortrykte danske Bonde, Kongens ærlige, gode Sind især fremlyste; det klang i alle Sørgesange, det klang fra Hjertet hos den danske Bonde, der bad om at turde bære sin Velgjørers Liig de fire lange Mile fra Kjøbenhavn til Roeskilde Domkirke. Det var denne Kongens Kjærlighed til Bonden, hans ædle Menneskelighed, der berørte de dybeste Strænge hos den gamle Baronesse; forunderligt rystet sad den gamle Kone; ved hvert Skridt fremad for Bonden var hendes Hjerte voxet fastere til Kong Frederik« (s. 237).

Her knyttes de to tidsafsnit sammen, som romanen rummer, stavnsbåndets tid og nutiden, og desuden knyttes der forbindelse mellem personernes skæbne og landets skæbne. Det er jo ikke sådan, at romanen som sit emne har bondens fortsatte fremgang. Dens personer tilhører, eller kommer til at tilhøre, anderledes fremtrædende klasser i samfundet, men den antydede skildring af udviklingen i bondestandens vilkår afgiver væsentlige normer til skildringen af det øvrige samfund, hvorfor Frederik VI's død bliver et naturligt hvile- og refleksionspunkt i romanen.

Når Andersen har gjort den gamle baronesse til en af hovedpersonerne i romanen, har det været for at kunne give samtidsskildringen et perspektiv bagud, til »hine saakaldte »gamle gode Dage«« (s. 52), der skildres med afsky. Beretningen om Frederik VI's tid er altså skrevet i fremskridtets navn. Fortiden er indbygget i nutiden som skræmmebillede og »god Lærdom« (s. 275).

Alligevel er også den epoke, kongen står som eksponent for, en tid, der

på godt og ondt er i opløsning. I kapitlet om hans død karakteriseres tiden, der nu er ved at være udrundet, som patriarkalsk: »En lang Regjerings Tid var afsluttet, en heel Generation var opvoxet med den. Der havde mellem Folk og Konge været noget Patriarkalsk, med Pietet saae Mængden op til hans Handler. Det var en stor Begivenhed for Danmark; der var Veemod over Folket, Alle, selv Tyendet, klædte sig i Sorg, Patriotismen udtalte sig i Sange og Sørgeflor« (s. 237).

Også Andersen tager afsked med denne tid, idet han i sin skildring af kongen ikke uden videre går frem med samme pietet, som han har fremhævet som folkets holdning. Gennem den gamle baronesse lader han en kritik komme til orde: »han lod os miste Norge, han vilde have sin egen Villie, troede, at den fornemste Mand i Landet ogsaa var den kyndigste!« (s. 238). I det sidste kunne der ligge en kritik af stænderforsamlingerne, der blev indført ved forordning af 1831, og som nok var et skridt i retning af demokratiet, men som befæstede jordbesiddernes privilegier.

Dette perspektiv er værd at fastholde her, hvor vi taler om romanens generelle udformning som tidsbillede, og hvad det indebærer. Romanen er netop anlagt som et billede af Danmark i stænderdelingens tegn og kunne derfor med denne kritik af kongen og hans politik siges at bidrage til den demokratiseringsproces, som året efter romanens udgivelse resulterede i en ny forfatning, enevældens afskaffelse.

Men på samme tid som Andersen er sig bevidst, at den indeværende tid med dens patriarkalske, på pietet byggede forhold mellem konge og folk ikke er holdbar, og at dens indbyggede standsfavorisering ikke er rimelig, er han også opmærksom på, hvad en løsning af dette forhold kan medføre. Trine beretter om kongens færd til graven: »Langsomt kjørte de, jeg var længe bagefter, og det var ikke rart nær ved Byen; der gik vilde Skarer og sang og raabte Hurra! de kastede Sneebolde og Fakkeltumper efter os« (s. 245).

Kapitlet om kongens død er da romanens egentlige akse, omend det er placeret hen mod slutningen. Det løfter beretningen om Elisabeths skæbne op til også at være en beretning om Danmarks skæbne. Ligesom bogen handler om to generationer, den gamle og den unge baronesse, handler den om et Danmark på skæringspunktet mellem fortid og fremtid. Den patriarkalske tid er nødvendigvis forbi, men forude anes som en mulighed de »vilde Skarer«. ~

Fortællingens tid – eller hvad man i romanteorien kalder den fortalte tid [2] – er ikke kun rammen om et lands skæbne, men også i høj grad rammen om personskæbner. Med udgangspunkt i kapitlet om kongens død lader det sig gøre at blotlægge romanens kronologi.

Handlingen starter i 1825 [3]. Da Elisabeth bliver gift, er hun seksten år (jvf. s. 275), hvormed vi er fremme i 1841. I det afsluttende udblik over personernes endelige skæbne er vi sprunget fire år frem (jvf. s. 277) og er dermed nået til året 1845. Dette sidste årstal har dog ingen betydning. Romanens egentlige handling strækker sig således fra 1825-41. Det kan regnes ud, at den gamle baronesse er født ca. 1742, og at Herman har den anselige alder af 35 år, da han gifter sig med den sekstenårige Elisabeth.

Inden for rammerne af denne kronologi fortælles en fremadskridende udviklingshistorie, begyndende med Elisabeths fødsel, sluttende med hendes giftermål. Indlagt i denne lineære fremadskriden er to større tilbageblik, det ene på den gamle baronesses barndom og udvikling, det andet (der ikke som bedstemoderens meddeles samlet, men kommer i flere etaper) på Hermans forhistorie.

Disse tilbageblik er romantekniske træk, der samtidig siger noget om det tematiske i romanen. De er til stede som symptomer på et problem, vi har mødt før. Hele romanen *O. T.* var opbygget analytisk regressivt, således at det i tid ret korte handlingsforløb gradvist afdækkede hovedpersonens fortid. Teknikken var nødvendig for at kunne fremstille hovedpersonen som en gåde, én, der bar på noget udsigeligt [4]. Hemmeligheden i hans fortid var kilden til hans problemer i nutiden. I *De to Baronesser* er flash back-teknikken ikke grundprincippet for romanens struktur, men dens tilstedeværelse i det ellers lineære forløb indicerer problemstillinger beslægtede med *O. T.s.*

De to store tilbageblik delagtiggør læseren i hemmeligheder, noget skjult, der ikke ellers kan udsiges. Hvad er det da for skjulte størrelser, der har vanskeligt ved at blive bragt frem og normaliseret? Den ene er de sociale ar, som fortiden under stavnsbåndet har efterladt i bedstemoderens sind. Den anden er driften, den ikke-ægteskabelige eros. Det afsløres i romanens forløb, at Herman skylder sit sydlandske udseende en italiensk røver, som voldtog hans mor på hendes bryllupsrejse, måske den samme røver, som han selv under sit kunstnerliv i Italien ser blive ført til retterstedet.

Karakteristisk for disse to tilbageblik er, at det ene, det som drejer sig om det sociale, fører til, at det skjulte kan blive åbenbart. Den gamle baronesse kan selv udsige det dunkle punkt og forløses fra sin binding til det. Endda kan hun gøre sin erfaring frugtbar for den nye generation. Det andet, som drejer sig om den tøjlesløse drift, fører aldrig til, at Herman selv udsiger sin hemmelighed og gør sig fri af den. Her må der hjælp til udefra: han forløses fra driften gennem Elisabeth og får tolket sin herkomst ind i en socialt praktisabel morale ved hjælp af bedstemoderen (jvf. s. 266-67).

Formsprog og erfaringer fra den roman, der frem for nogen var underlagt den analytiske bevidsthed, er altså på ingen måde noget helt og fuldt overstået i *De to Baronesser*, hvor Andersen ellers har søgt et nyt grundlag for sin livstolkning og dermed også en ny romanform. Et bredt og afbalanceret tidsbillede rulles op, hvor individet indgår i sammenhæng med nationens historie og med det aktuelle samfund.

Romanen henter da ikke blot sin bredde fra det nationale perspektiv, men også fra det sociale. Der gives et ganske omfattende billede af tidens samfund. Borgerskab står over for adel. Borgerskabet er ikke talrigt repræsenteret, men er nok så betydningsfuldt. Det drejer sig først og fremmest om »commodorens«, Heimerans og præsten Moritz. Moritz er en central skikkelse. Hans berøringspunkt med de unge adelsmænd består i, at de alle er studenter, og han deres manuduktør. Ligesom *O.T.* tager også *De to Baronesser* sit afsæt i en ligestilling af adel og borger gennem den borgerlige dannelsesinstitution, studentereksamen. Det har betydning for Elisabeth, idet det er studenterne, der finder hende, og de døber hende »studenternes datter«. Ydermere er det opholdet hos Moritz, der lægger fundamentet for Elisabeths dannelse. Hans prædikener om Guds tale gennem naturen er det centrale ideologiske element i romanen.

Blandt repræsentanterne for borgerskabet bør også den musicerende kammerjunker nævnes. Han gennemgår en udvikling bort fra sin afhængighed af adelen over mod kunstnerisk selvstændighed og kommer netop i sin egenskab af kunstner til at fungere som endnu en dannelsesmagt i forhold til Elisabeth.

Over for disse repræsentanter for borgerskabet står adelen, der er talrigt repræsenteret i romanen. Ikke desto mindre betragtes deres verden i høj grad som en skinnets verden – skin ctr. virkelighed er hovedtemaet for romanens første del – og adelen kan ikke på nogen måde siges at være en dannelsesmagt i denne bog, som den delvis var det i *Improvisatoren*, som også i andre romaner fra tiden, eksempelvis *Lykkens Yndling*, *Extremterne* og *Arvingen*. Baron Herman har ganske vist en del indflydelse på Elisabeths udvikling, men det er ikke adelsnormer, han bibringer hende, det er personlig erfaring og viden om kunsten, områder, hvor han må gøre sig gældende på lige fod med f.eks. kammerjunkeren. Når Elisabeths og Elimar Levsens veje skilles, og hun i stedet kobles sammen med baron Herman, er det et udtryk for, at Andersen lader den eksistentielt og måske også psykologisk rigtige løsning fare til fordel for den ideologisk nødvendige: demonstrationen af, at almue og adel hører sammen, at den sande adel er den indre adel.

Det er i øvrigt bemærkelsesværdigt, at adelen i denne roman ikke så

meget ses i modsætning til borgerskabet – den er til gengæld underkastet borgerskabets normer – men til almuen. Denne yderligere dimension i samfundsbilledet kommer ind dels gennem tilbageblikket til stavnsbåndets tid, dels gennem skildringen af den gamle baronesse og endelig gennem skildringen af Elisabeth. Vi skal senere vende tilbage til, hvorvidt denne almue repræsenterer en selvstændig norm i romanen, eller om den har overtaget borgerskabets normer.

Yderligere facetter i samfundsbilledet er polariseringen af landbefolkning over for bybefolkning, rig over for fattig, kunstner over for samfund. Over disse modsætninger står kongen, den enevældige regent, som den nødstedte Elisabeth vil henvende sig til som til en anden Vorherre. Men det bliver netop Vorherre og ikke kongen, der hjælper. Kongen ser hun først, da han er død og hans magt er brudt. Det er en pointe, ud fra hvilken der kan knyttes an til romanens national-historiske dimension.

Med dette brede billede af tiden og samfundet er der ikke så meget lagt op til en detaljeret realisme – om end denne også er til stede – som til at meddele en omfattende livsfortolkning, der tilstræber et ideal af balance og afklarethed.

I så stort et persongalleri og så omfattende et tids- og samfundsbillede må også hovedpersonen ændre karakter i forhold til de almindelige udviklingsromaner. Elisabeth får ikke helt den forgrundsposition, man kunne vente sig, hun bliver lidt af en ledefigur. Det får i nogen grad uheldige konsekvenser for romanen, idet den præsenterer sine løsninger hen over hovedet på hende. Løsningerne er bedre motiveret i det store totalbillede end i den individuelle skæbne.

Totalbilledet er også afgørende for fortællerens rolle i romanen. I *De to Baronesser* opererer Andersen med en autoritativ fortællerrolle [5]. De fortællende partier fortættes ikke til en person, men udsiges gennem et »vi«, der undertiden også tager læseren med i købet. Der berettes fra et overordnet standpunkt. Tidsafsnit trænges – med læserens gunstige tilladelse – sammen ved et trylleslag, begivenheder og enkelthistorier antydes, men udskydes til et mere belejligt tidspunkt. På en og samme tid drager fortælleren/forfatteren læseren med ind i fortællingen, gør ham/hende delagtig i sine betroelser og holder ham/hende hen, spænder forventningerne – kort sagt en suveræn, hyggelig og charmerende fortælleform. Hvor langt fra den med-lidende forfatter-stemme i *Kun en Spillemand!* Her er tingene sat på plads – også de problemer, Andersen har lidt svært ved at komme til rette med.

Alene ved sin anderledeshed i forhold til den foregående roman er forfatterpositionen i *De to Baronesser* da en del af romanens udsagn. Det er den også ved at markere det punkt, hvorudfra verden skal betragtes. Som

før nævnt er skin~virkelighed problematikken gennemgående for romanens første del, formuleret af Trine: »Skinnet, det er det man seer paa!« (s. 108 og fl.st.). Ved første dels slutning tages dette tema op endnu en gang og nu på en måde, så det også kaster lys over fortælle måden (Hedevig, Moritz' søster, vil, da hendes lille dreng og Moritz' forlovede er døde, tage Elisabeth til sig og lade hende bo sammen med Moritz og hende selv på Halligerne):

Hedevig tog lille Elisabeth ved Haanden, trykkede ogsaa sit Kys paa hendes Pande og lovede i sit Hjerte at være hende en god Moder for ham, vor Herre tog til sig. Og Barnet saae med de kloge, sjæfulde Øine paa den nye Moder; den virkelige laae allerede mange Aar i Graven; Ingen vidste Stedet, Græsset voxte hen derover. Elisabeths Øine vare fulde af Taarer, men disse gjaldt dog Trine, som ogsaa engang – ja, det tænkte da Ingen paa, skulde blive hende en Moder, en Tilflugt, den eneste i hendes Forladthed. Saaledes saae man det ikke nu, thi Skinnet – »ja, det er Skinnet, man seer paa!« sagde Trine
(s. 114).

Ved også at bringe problemet om synsvinkel ind under første dels gennemgående tema giver tekststedet et væsentligt bidrag til forståelsen af, hvorfor Andersen har valgt en så bevidst spillet på den autoritative fortælleform i denne roman. Vores opmærksomhed får ikke lov til at knytte sig fast til de enkelte momenter i handlingen, for de rummer i sig selv ikke virkeligheden eller sandheden. De befordre illusioner, hvorfor forfatteren snart med lystighed, snart med alvor må hæve sig over dem for at pege ud over det enkelte, trække i handlingens tråde og knytte begivenhed til begivenhed, gøre det skjulte åbenbart.

Den autoritative fortælle måde markerer da en overordnet bevidsthed, som omfatter nutid og fremtid i ét. Fra denne position kan livsmønsteret blive synligt, og det er det, der er virkeligheden. I det enkelte moment ser man kun skinnet, ikke det, som tingene skal blive til og *er* efter deres væsen.

Realismen

Ud fra denne fortolkning af romanens virkelighedsopfattelse vil det være påkrævet at se dens åbenbare realisme efter i sømmene.

Romanens brede anlæg som tids- og samfundsbillede må nødvendigvis være forbundet med en god portion realisme i scener og skildringer, alene derved, at der indimellem skildres begivenheder og personer, som ikke

hører hjemme i fantasiens verden, men i den ikke-fiktive verden. Det gælder f.eks. begivenhederne omkring kongens død, hvor man får en meget levende og ret detaljeret skildring af folkets afsked med den døde, det gælder beskrivelsen af naturen på Halligerne og det gælder beskrivelsen af Thorvaldsen.

Men også i selve fiktionen er der mange scener og beskrivelser, der står med en realismes overbevisende kraft. Det gælder i høj grad de meget individualiserede personbeskrivelser, tegningen af stændernes liv og færd, skildringerne af den københavnske halvverden, scenerne i kongens forgemak og på rådstuen.

Selv i momentane stemningsbilleder findes en sådan realisme. Ved at betragte et enkelt eksempel kan vi beskrive den nærmere og erkende dens funktion. Vi har forladt den fynske sensommer og kommer med de fire venner tilbage til København:

Det var i November, vor saakaldte slette Aarstid med Regn og Rusk, med sin evige Blæst; man troer sig i Vindenes Hule. Det var ægte kjøbenhavnske November-Dage; graa Himmel, Tusmørke istedetfor Dag, dyndede Gader, saa at Kalosker og Paraplyer blive en nødvendig Deel af Legemet, dets Begrænsning forneden og foroven; dertil, som eneste Afvexling, en raa, tyk Taage, hvilken man ordentlig kan smage, den hele Luft er en kold Fugtighed, som trænger gennem Klæderne ind i Legemets Porer; den gyder sin Klamhed over Porte og Døre, over selve Trægelænderet inde i Forstuerne; man føler sig i et Element for Frøer og ikke for varmbloedige Dyr. Skraldemandens Vogn, hvor den drivvaade, lasede Karl hjælper den smudsige Pige med Fjerdingen, det er Bouquetten paa en saadan kjøbenhavnsk Novemberdag.

Vi ville fra dette Veir, fra disse Gader træde ind i Ministerens Salon, see Lys og Farver, erindre os Sommersolen og aande der
(s. 86).

Blandt de mange beskrivelser i romanen er det nok det mest ekstreme eksempel på, hvad man ville opfatte som realisme. Derfor kan vi analysere det instar omnium. – Den drivvåde, lasede karl, der hjælper den smudsige pige med skarnfjerdingen, det er ikke noget meget detaljeret billede, men det slår én med realitet. Man finder ikke tilnærmelsesvis en sådan realisme hos J.P. Jacobsen, men skal helt frem til 80ernes forfattere for at finde sidestykker hertil (f.eks. Bangs novelle »Franz Pander«). Alligevel er Andersens realisme noget helt andet end 80ernes realisme. For det første netop derved, at Andersens billede er udkastet som et totalbillede af en bestemt stemning og af dens ydre stimuli samt et totalbillede af personerne. Den besættelse af detaljen, som hører den senere realisme til, er slet ikke Andersens sag. Dertil kommer, at et

billede, der som dette er så mættet med »rå« realitet, hos Andersen har en kontrastiv funktion. Det københavnske gadebillede skal slå læseren som en modsætning til den fynske sensommer, personerne lige har forladt. Dermed anslås temaet land-by, som er så vigtigt for romanen. Den kontrastive teknik træder også klart frem ved overgangen fra gadebilledet til ministerens salon. Det er et ønske om at se lys og farver, erindre sig sommersolen, om at kunne *ånde*, der motiverer kontrastopstillingen. De rige kredse kan give en slags erstatning for naturen! Også heri ligger væsentlige temaer gemt.

Konkluderende kan man sige, at det realismemættede billede er tematiseret, er bærer af symbolske værdier. Realismen er der ikke – som hos Bang og hans samtidige – for sin egen skyld, som et massivt og uafviseligt argument. Den er et led i en overordnet og meget omfattende tolknings-procedure. Derfor kan det også hen mod romanens slutning (kapitlet »Skilsmisse og Sammenkomst«) om Elisabeths ophold hos den betlende enkefrue og hendes demimondæne datter Adelgunde siges: »selv Mødet med Enkefruen maatte saa være; Kjøretouren med *Adelgunde* førte lidt over Sumpgrund, men Sumpen havde sine Lillier, i Støvtraadene laa den usynlige himmelske Traad« (s. 276).

Virkelighedsbegrebet

Med disse bestemmelser er der sket en rent foreløbig tilnærmelse til en forståelse af romanens virkelighedsbegreb. Det blev netop påstået, at realismen hos Andersen i denne roman ikke havde karakter af argumentationsbasis. Hvordan da forklare sig, at der i romanen kan påvises et modsætningsforhold mellem virkelighed på den ene side og forestilling/fantasi på den anden side, som i nogen grad leder tanken hen på lignende modeller i 70er/80er-realismen, f.eks. *Niels Lyhne*? Nogle eksempler kan illustrere forholdet: i den virtuose skildring af hofballet berettes der ironisk om, hvordan den mindste årsag kan have de største virkninger. Herman, Frederik og Holger konkurrerer om Claras gunst. Holger har sin nye kammerjunkeruniform på og gør lykke hos Clara, der udelukkende danser med ham. Han er vis på, at han elsker hende og vil danse lige ind i ægteskabet med hende. Men »midt i Henrykkelsens højeste Moment, midt i Kjærlighedens kjække Aabenbarelse« (s. 91) styrter han fra sin forestillings højde ned i »Virkelighedens frygteligste Prosa« (smst.). Han mister sin selvtillid og mister Clara, da seleknappen springer af under inkinationen. Clara forlover sig i stedet med Frederik, og Herman reagerer ved at rive alle sine tegninger i stykker: »de vare for

idealske, mente han« (s. 92).

Dette er kun en sidehandling i romanen, men her slås et tema an, som i lidt anden skikkelse kunne siges at have berøring med hovedpersonens skæbneforløb. Lige fra første færd betones det, hvor tilbøjelig Elisabeth er til at forveksle fantasi og virkelighed og til at hengive sig til drømmerier. Overtroen hos de gamle Cathrinesens slår rødder hos hende, Keikes historier om havet sætter hendes fantasi i bevægelse. Det kulminerer i hendes store rejse ud i livet, der er et eklatant eksempel på forveksling af fantasi og virkelighed. Inspireret af en af Walter Scotts romaner drager hun på egen hånd til København for hos kongen at bede for Elimar, hendes tidligere legekammerat, der antages at være fængslet for mord. En anden rejse foretager hun, da hun undervejs til sit nye hjem kommer bort fra sine plejeforældre ledet af alt det, der taler til hendes fantasi, frem for alt noget, der ser ud som en strålende stjerne. Om dette siges det senere, da opklaringen sætter ind:

Man siger, at Troldenes Guld og straalende Juveler forvandles i Menneskenes Hænder til visne Blade, Glasstumper og Kul; saaledes viste det sig, at den paa Gulvet straalende Stjerne, der lokkede lille Elisabeth, var ikke Andet end en Flaskehals, som Maaneskinnet faldt paa gjennem et Hul i Taget; hun tog ganske forventningsfuldt om det lysende Glas, der idet hun berørte det, tabte sin hele Herlighed

(s. 133).

Formuleringen er typisk for den kritiske kontrastering af virkelighed og forestilling, som man kunne finde i *Kun en Spillemand*, men episoden som helhed taler et andet sprog: nok fører fantasi og forventning Elisabeth på afveje, men selv om hun ikke finder det, hun venter, ender det dog med, at hun finder noget andet, som har sine virkninger på længere sigt. Hun møder mennesker, der kan befordre hendes åndelige udvikling. Derom siger fortælleren/forfatteren:

Den lille Begivenhed lagde et Frø i hendes Sjæl, som vi senere skulle se springe ud igjen som Blomst paa hendes Livstræ. Og efterat dette er sagt og antydet, vilde vi lade hende tage Afsked igjen fra Kroen

(s. 135).

Virkelighedsbegrebet bruges altså ikke til en egentlig desillusionering. En sådan er der, men er kun af begrænset rækkevidde, idet virkeligheden er en vejledende og opdragende faktor, som rummer mere, end personen venter og kan ane. Elisabeth må omvejen om ad en virkelighedsløs

fantasi for at nå til den fantastiske virkelighed.

Noget lignende kan siges om hendes eventyrlige færd til København. Hun har levet sig så stærkt ind i en roman, at hun tror at kunne føre den ud i livet og vil opsøge kongen for at frelse Elimar. Hun tror at komme i selskab med gode mennesker, der vil hendes bedste, og gennemskuer ikke deres egentlige forehavende. Hendes vovestykke viser sig at være delvist nytteløst, idet det slet ikke er Elimar, der sidder fanget, men én, der udgiver sig for at være Elimar. Hun kommer heller ikke til at tale med kongen. Nogen desillusion bliver der dog ikke tale om. Hun får jo til gavn for alle klarhed over sagens rette sammenhæng, og rejsen fører hende ud af barnekærestieret og frem til mødet med den mand, som bliver hendes vejleder og ægtemand. Samtidig bidrager oplevelserne i København afgørende til hendes hele videre udvikling. Som en af de helt centrale begivenheder i Elisabeths liv demonstrerer episoden således, hvordan hun via fejltagelserne føres til målet. Overgangen fra forestilling til virkelighed bliver ikke et fald, men en opdragelse. Processen ligger helt på linie med den førelse af personen, som er udtrykt i dannelsesromanen, især måske i dens grundtype, *Wilhelm Meister*, hvor der ligefrem kan tales om en slags »fejltagelsernes pædagogik«. Både afveje og omveje er nødvendige for at nå målet.

Det, romanen tilstræber, er da en klassisk harmoni og balance, hvor virkeligheden viser sig at være meningsfuld. De spredte konflikter mellem personernes forestillinger og realiteternes verden er et led i et større pædagogisk eksperiment. Virkeligheden sætter tingene på plads. Således også i den først omtalte episode, hofballet. Overensstemmende med det tema, der behersker første del af romanen, beskrives her en skinnets verden. Den afslører sig selv, samtidig med at Trines ord om, at det er skinnets, man ser på, bekræftes. Og hvad der tager sig ud som en meningsløs tilfældighed, viser sig at bringe orden i tingene. De overfladiske og hjerteløse får hinanden, mens Holger og Herman sættes på renter til en senere udvikling af deres natur.

Tilfældet bliver da ikke vilkårligt, men fremtræder som redskab for en højere mening, hvad der ligeledes er i pagt med dannelsesromanens tradition. Virkeligheden kan da aflæses som tegn. Det er de ovennævnte episoder eksempler på, men man kunne illustrere det yderligere ved at henvise til en ganske kort scene i bogen, Carolines dødsscene:

Det var en vaad, raa Nat, en af de koldeste, Efteraaret endnu havde bragt; Vinduerne stode aabne, den døde lille Dreng laae i Sideværelset. Caroline var faldet i Søvn med Hovedet paa Moritz' Arm, han nænnede ikke at tage den bort, skjøndt det værkede i den. Hendes lange Haar var faldet ned over Panden; en hectisk Rødme farvede

Kinderne. Det var ganske stille Nat; da sprang med Eet Døren op til Værelset, hvor den døde lille Dreng laa. Paa enhver anden Tid vilde dette intet Paafaldende have havt; Døren var oftere sprunget op, men nu, i denne Nat faldt det paa. Lampen var stillet saaledes, at den ikke skulde skinne paa den Syge, og kastede nu sit hele Lys paa Ansigtet af det døde Barn, som laa hvidklædt med Blomsterkrands om Hovedet. Caroline slog i det samme Oinene op og stirrede derhen. »Ja, jeg vidste det jo nok, at han var død,« sagde hun med sagte Stemme; »jeg dør ogsaa, men vær ikke bedrøvet! Jeg har før troet, at det var saa forskrækkeligt, men nu synes jeg det slet ikke, selv at Du bliver tilbage, bærer jeg saa godt; jeg synes, det er kun, at jeg skal sige Dig god Nat! Vi sees imorgen, – saa skal jeg nok gjøre Kommers med Dig, nu kan jeg ikke! god Nat!« og hun lagde atter Hovedet. Der var saa stille i Kammeret, saa raakoldt; en Fugl skreeg ude i Haven. Var det Dødsfuglen?

I Stuerne tæt op til hinanden laae to Lig, den lille Drengs og Caroline Heimerans

(s. 98-99).

I en scene som denne spiller tilfældet en rolle, ikke på den måde, at der postuleres en hensigt med, hvad der fremtræder med vilkårlighed. Overalt er der en omhu for at give forklaringer: det er normalt, at døren springer op, der var en bestemt hensigt bag lysets placering. Men sammenstillingen af i øvrigt fuldt forståelige og ikke særlig bemærkelsesværdige hændelser fører frem til et stiliseret sceneri, hvor personers indbyrdes placering, retningen af en lyskegle etc. kan aflæses som et sprog. Virkeligheden får karakter af tegn.

Scenen er i øvrigt en af de mest tragiske i bogen. Og den får vel at mærke lov til at stå som tragisk. Ganske vist befordrer de heri indeholdte begivenheder Elisabeths skæbne, men for Moritz bliver de aldrig løst op i hensigtsmæssige handlinger. Kun i bogens ideologiske perspektiv får scenen mening, idet den anslår temaet død/udødelighed, som både Moritz' tiltrædelsesprædiken og den gamle baronesses dødsscene udtrykker. Men i relation til virkelighedsbegrebet demonstrerer scenen, at det ikke er nogen endimensional virkelighed, der opereres med. Ligesom afvejene har deres plads, har også det tragiske sin plads. Virkeligheden behøver ikke nogen bortforklaring for at blive meningsfuld.

Netop dette demonstreres i negativt aftryk i historien om liremanden, Elisabeths far. Hans beretning om sit liv lugter langt væk af at være »grupperet«, og hver gang han dukker op, har han en ny og mere flatterende version af historien. I den grupperede historie forsvinder virkeligheden og med den sammenhængen i tilværelsen. I virkeligheden er der intet at lægge til eller trække fra. Fiktionen er overflødig, for livet er selv poesi.

Komposition

For at få den livet iboende poesi til at træde frem må Andersen imidlertid i høj grad gruppere *sin* historie. Romanens komposition er lagt an på at demonstrere, at Elisabeths livsvej er udtryk for en førelse, eller for at sige det med Moritz' ord: ligesom der i den engelske marine gennem alt tovværket løber en rød tråd, som viser, at det tilhører kronen, således med et menneskes liv. Gennem stort og småt løber der en rød tråd, som viser, at vi tilhører Gud (jvf. s. 167).

Kompositionen kan derfor ikke indskrænke sig til at dreje sig om udvalget af betydningsfulde momenter i hovedpersonens liv, til en afbalancering af sceniske og berettende partier, af sidehandlinger og hovedhandling, miljø- og tidsskildring og individuel skæbne. Alle disse ting er af betydning for at få de mange tandhjul til at gribe ind i hinanden. Moritz må miste sin forlovede *for at* han og hans søster kan tage Elisabeth til sig. Københavnsrejsen må til *for at* Elisabeth kan møde Herman. Jes Jappens historie må flettes ind *for at* sætte Elimars vildskab i relief, *så at* Elisabeth med god samvittighed kan slippe sin barnekæreste. Kammerjunkereren må brække sin hånd *for at* han senere kan vende tilbage som fejret kunstner og være med til at påvirke Elisabeths udvikling.

Det hele er ét stort sindrigt maskineri, hvor hvert led motiverer et følgende led. Det påfaldende ved denne kompositionsteknik, som er karakteristisk ikke blot for *De to Baronesser*, men for en meget stor del af samtidens romaner, er, at kompositionen egentlig tjener et retrospektivt, bekræftende formål. Universets sluttethed konstateres i en tilbagevendende, en gentagelse. Slutpunktet fremstår som et hvilepunkt i og med, at det er mere eller mindre identisk med udgangspunktet. Axel i Goldschmidts *Arvingen* befinder sig i sin barndom i en mytisk verden. Han når til en afklaring af meningen med sit liv i en mellemøstlig egn ved navn Ehden. Elisabeth kommer til verden på en lille forfalden og ubeboet herregård, hvor hendes fattige og forkomne mor er søgt ind for at finde ly. Her findes hun af studenterne, og Herman holder hende i sine arme. Gården sættes senere i stand og overtages af Herman, da han og Elisabeth bliver gift. Hun kan da drage ind som frue dør, hvor hun blev født og fundet.

Kompositionen beskriver således en cirkelbevægelse. Udviklingen bliver til erindring, til en identitetsbekræftelse. Romanens slutning helligholder da også erindringen: Elisabeth skriver en novelle, hvori den gamle baronesses historie erindres. Det unge par modtager en erindring fra den

gamle tid som bryllupsgave, og både den og novellen gemmes hen i et skab med henblik på den kommende generation. Novellen – eller er det romanen? – er da selv en gentagelse af livet.

Romanens bevidsthedsform

Hvis vi fastholder det begrebspar, der viste sig frugtbart for analysen af *Improvisatoren*, den mytiske og den analytiske bevidsthed, vil det efter denne beskrivelse af tendensen mod gentagelse og identitetsbekræftelse være rimeligt at søge at få afklaret, hvordan *De to Baronesser* kan placeres ind i det med de ovennævnte begreber beskrevne spændingsfelt mellem romantik og realisme.

Allerede i sit anlæg røber romanen et vist slægtskab med *O.T.*, idet dens flash-back teknik og gradvise afsløringsteknik formidler en analytisk beskrivelse af nogle af personerne. Tilbageblikket på den gamle baroneses barndom sættes ind for at formidle en opklaring af det, der på nutidsplanet forekommer gådefuldt. Modsætningerne i hendes væsen og hele hendes underlige fremtræden må *forklares* ud fra hendes fortid. Barndommens forfærdende oplevelse af overgreb og brutalitet har sat sig dybe spor i hendes sind. Både socialt og psykisk er hun blevet et særtilfælde.

Hendes undtagelsesstilling er på én gang noget positivt og noget negativt. Positivt på det sociale plan, hvor hun bryder med sin stands normer og formidler den ny tids demokratiske syn. Negativt på det psykiske plan, fordi barndomsoplevelsen sidder som en blokering i hendes sind. Choket fra dengang har bragt hendes sind ud af ligevægt, så hun handler egenrådigt, næsten tyrannisk, optræder ubehersket. Hendes handlinger og reaktioner synes ofte at være umotiverede og må derfor forklares analytisk.

Det sociale problem er hos hende blevet et psykisk problem. Fortiden er ikke overvundet, den er til stede som en mørk afkrog af hendes sind. I det ydre modsvares den af lønkammeret på herregården, hvor træhesten og svigerfaderens portræt er opstillet, og hvor hun på sin selvvalgte fødselsdag, den dag, hvor hendes far red træhesten, celebrerer et hævnritual mod billedet. Længe før Freud ud fra fortællelser og fejlreaktioner ville bevise det ubevidstes tilstedeværelse som en selvstændig og forstyrrende faktor, har litteraturen vidst god besked med disse ting. Et ord som »traume« ville Andersen ikke have forstået, men han har beskrevet fænomenet.

Den gamle baronesses historie er således ikke et livsløb, der lader sig beskrive i en syntetisk fremadskriden. Hendes skæbne og væremåde fremtræder som et resultat af tidligere oplevelser og kan derfor kun forstås inden for kategorien årsag~virkning.

Historien om det unge par, der på bryllupsrejsen i Italien overfaldes af røvere, fik Antonio i *Improvisatoren* fortalt af en af sine bortførere. Den burde have været nævnt af Niels Kofoed, der jo ellers i sin disputats, *Studier i H.C. Andersens fortællekunst*, bl.a. forfølger emnet »Motivernes fødsel og vækst«. For sagen er, at denne historie kommer igen i udbygget form i *De to Baronesser*. Det unge par er her Hermans forældre. I begge versioner bliver kvinden voldtaget, mens manden skal skaffe løsepenge. Den sydlandsk udseende Herman drager til Italien, da Clara forlover sig med grev Frederik. Inden afrejsen har hans bedstemor betroet ham et og andet, som lægger en skygge over hans sind. I Italien forsøger han sig som kunstner, men opgiver det, da han konfronteres med roden til sit kunstnersind, røveren, måske hans far, på vej til retterstedet. Siden optræder han som kunstkender, der advarer Elisabeth mod kunsten som noget, der udsuger den gode jordbund [6] og forhindrer, at noget nyttigere og bedre kan trives.

Hermans skæbne, hans psyke og forklaringen på hans mentorrolle over for Elisabeth må lægges sammen af små brikker rundt om i romanen. Han er Otto Thostrups genganger, den interessante person med den dunkle fortid. En længe unævnt brøde kaster sine skygger ind i nutiden og gør hans handlinger gådefulde. Han er en sammensat karakter, og romanens fremadskriden bliver da ét med en analytisk opløsning af det komplekse, en afdækning af det skjulte.

Men det er bemærkelsesværdigt, at den analytiske beskrivelsesmåde kun anvendes på romanens bipersoner. Tendensen mod psykologisk og social problemanalyse er i høj grad til stede i romanen og er ganske væsentlig for den som tidsbillede. Men den opvejes og beherskes af en sammenfattende bevidsthed, som kommer til syne gennem fremstillingen af hovedpersonens skæbne.

Beskrivelsen af romanens komposition mundedde ud i en konstatering af en tendens mod gentagelse og identitetsbekræftelse. Den her nævnte sammenfattende bevidsthed må dog ikke af den grund forveksles med den formidling af identitet, der blev beskrevet i *Improvisatoren*. Den identitet, der bekræftes i *De to Baronesser*, er ikke en identitet i jeg'et eller mellem jeg'et og verden. Det er en *identitet i verden*. Den er ikke mytisk, den er en konstatering af hensigt og orden.

Derfor er der en solid bund af realisme i *De to Baronesser*. Tilværelsen skal ikke tilegnes i jeg'ets erindren af sin identitet. Den er, trods skygges-

der, på forhånd god nok, garantimærket af styrelsen. Romanens bevægelse bliver derfor *troens* bevægelse, en exegetisk holdning til tilværelsen.

Tingenes orden, tidens orden

Hvad vil det i den givne sammenhæng sige, at tingene har mening? Inden for den litterære tradition, vi her beskæftiger os med, kan det ikke hævdes om en episode, man står midt i, at den har mening. Det kan først ske i et bagudrettet perspektiv. Mening har altså noget at gøre med sammenhæng og overblik. At noget fremtræder som meningsfuldt, vil da enten sige, at det, som på kort sigt var tilfældigt og uforståeligt, måske endda medførte lidelse, på længere sigt viser sig at rumme en opfyldelse af den oplevendes behov, eller at tingene viser at hænge sammen, danne et mønster af gensidige relationer, et kunstfærdigt værk, et kunstværk måske.

Meningsfuldheden som et kunstnerisk anliggende er en yderlig konsekvens, som først drages af Nietzsche og hans litterære følge, da metafysikken er gjort tvivlsom. Vi skal i dansk litteratur frem til Karen Blixen for at finde et adækvat udtryk for en sådan holdning.

Den meningsfuldhed, som hævdes i *De to Baronesser*, består for en stor dels vedkommende i en behovstilfredsstillelse. Men den kan ikke være det afgørende. Slutpunktet i romanen, hvorfra meningsfuldheden skal kunne ses, er ikke uden videre lig med en behovstilfredsstillelse. Elisabeth må lægge den digtning på hylden, som alle momenter i hendes liv har hjulpet til med at udvikle. Den røde tråd i hendes liv må da være dets sammenhæng, dets mønster.

Om Moritz, hvis forståelse også er romanens, hedder det:

Ved denne Leven ind i alle Bøgers Bøger [= natur og Bibel], ved fra disse at kunde læse høit for sin Kreds og Menighed, saaledes som Moritz af sit Hjertes Trang maatte, var det ikke alene fra Kirkens Prædikestol, han pegede hen paa Gud, men fra den lave Strandbred, fra Nabooernes Dyner; man vilde i enhver Tidsalder have forstaaet ham paa disse Steder. Intet betragtede han som Tilfældigt, men som Led i den store Kjede; han fandt i det ubetydelige tidt den skjulte Spire til et stort Betydningsfuldt, og han ledte de andres Opmærksomhed og Tanke hen herpaa. Han lærte dem, hvorledes det enkelte Straahalm, som Vinden kaster om paa Kysten og fæster der, maaskee om Aarhundreder er til Frelse for Landet i den truende Stormflod. Det ubetydelige Straa samler om sig det løse Sand, det voxer og voxer, og tilsidst staaer det som en beskyttende Sanddyne. »Dog stol ikke paa den«, sagde han da, »see i den Magtens og Storhedens Fald! Intet i denne Verden er varigt«

(s. 156).

Stedet handler om andet end Moritz' prædikeform. Det er et udsagn om verden, men først af alt om romanens verden. Det er en lignelse, og den illustrerer, hvordan det isolerede og tilfældige indgår i et større mønster. Det enkelte, henkastede strå får sin betydning, når det kommer til at indgå i et større fletværk og derved danner en sandklit. Det er sammenhængen, mønsteret, den skjulte kæde, som alting indgår i og henter sin mening fra.

Derfor er romanens udtalte hensigt ikke (kun) at demonstrere, at alt gik, som det skulle, at lykken/Gud/skæbnen redte trådene ud og vendte alt til det bedste. Den røde tråd, der løber gennem Elisabeths liv, er ikke Guds bestandige indgriben for at føre hende på rette vej (selv om også dette sker). Den er et vandmærke, der viser »at vi tilhøre Gud« (s. 167), en ubrudt sammenhæng, der fremtræder som meningsgivende ved at blive erkendt.

Det er karakteristisk for en hel tidsalders tænkemåde, at denne sammenhæng søges i livet selv, i det humane, men at der samtidig er en erkendelse af, at »Intet i denne Verden er varigt«. Der søges en meningsfuldhed i verden, et vidnesbyrd om Gud i den foreliggende tingenes tilstand, samtidig med, at man er sig dennes grænser bevidst og derfor som slutposition peger ud over immanensen mod transcendensen. Det er et møde mellem humanistisk-organisk tænkemåde og kristen tænkemåde, et møde, som er karakteristisk for dansk guldalder med dens blanding af Goethe-begejstring og religiøs hengivelse.

Ligevægten mellem disse elementer er ikke et konstant træk i Andersens forfatterskab. Det er en periodisk afklaring, som har medført, at han kunne sætte sig ned og skrive en roman, der rigere og mangfoldigere udtrykte det, som hans mere stabile samtidige også tænkte og levede på. *De to Baronesser* er dansk guldalder, så det forslår!

Det humane og det kristelige eksisterer i romanen side om side. Nok med en overvægt til det humane. Derfor kan den skildre tiden i begge dens aspekter, både som åbenbarelse og død.

Moritz prædikede om, at intet i denne verden er varigt. Således prædiker også romanen selv om, at tiden fører død og udslettelse med sig. Symbolsk træder det frem i skildringen af, hvordan lokaliteter forandres. Balsalen, som vi møder i første del, bliver i tredje del til den sal, hvor Frederik den VI ligger på lit de parade. Allerede i første del skildres det, hvordan salen med dens festbelysning og leben forvandles til »et uhyggeligt Rum«, hvor alt er »slukt«, »forstummet«, »borte« (s. 92), støvet og nedbrændt og hvor instrumenterne »ligge som Mumier og pege paa et Liv, der var« (smst.). Festens og glædens sted er blevet til »et Mausoleum over en Knap« (smst.).

En lignende dobbeltskildring får vi af teatret, rammen om Elisabeths første direkte møde med den levende kunst: »Den store Bygning, som for faa Timer siden var det mest levende Sted, hvor Musiken brusede, hvor store Tanker og Ideer rørte sig, var nu tom og spøgelseagtig, et afsjælet Legeme« (s. 214).

Temaet foldes fuldt ud omkring baronessens afsked med den gamle konge, den gamle tid og hendes egen fortid og føres frem til et slutpunkt i skildringen af hendes død.

Tiden som udslettelse, det er et tema, som især bliver synligt i Elisabeths omverden, og som er med til at påvirke det valg, hun træffer mellem kunsten og livet. Herman råder hende fra at gøre sin skæbne afhængig af publikum, og i stedet giver hun sig da til – i ly af ægteskabet – at søge »Præget af Gud« (s. 278) i den gamle baronesses og dermed det unge pars egen historie.

Når det derimod gælder Elisabeth selv og hendes skæbne, da får tiden funktion af en fremadskridende udvikling. Ofte bruges billedet af frøkor-net, der spirer og vokser, for at betegne denne organiske proces. Tiden fører forsoning og forklaring med sig, både for hende og for den anden hovedperson, den gamle baronesse. Og ser man på romanen som helhed, på dens fortælle teknik og komposition, er det netop dette tidens positive aspekt, der bekræftes. Tiden fører åbenbarelse med sig.

Tidens dobbeltansigt svarer til den ovenfor påviste sammensmeltning af natur og Bibel. Derfor lyder også frelsestemaet – ikke som en escape, men som en påmindelse – ud over romanens brogede og dog sammenhængende tids- og livsbillede. Fra sit kammer i København kan Elisabeth, da hun er sluppet fra den betlende enkefrue og hendes alt andet end dydige datter, se kirketårnet med »Billedstøtten af Frelseren, som seer hen over By og Hav« (s. 222). Og da hun er i et ydre og indre mørke, i tvivl om Herman og sit forhold til ham, hører hun vægterens sang: »Det var ved Midnats Tide, en Frelser os blev født!« (s. 229).

Det falder derfor helt inden for bogens rammer, når den gamle baronesse til sidst bøjer sit stridige og underlige sind og forsones med Gud og med sig selv. Frelsestemaet anslås her for sidste gang, når Andersen i en vignet peger hen på udødeligheden.

Dannelsesprocessen og naturens to ansigter

Ligesom tiden er også naturen fremstillet i et dobbeltaspekt. På den ene side fremtræder den som dødsnaturen, på den anden side som Guds natur, den skabende og skabte natur.

Overalt i denne bog taler naturen om Gud. På sin vej til København kommer Elisabeth gennem en skov: »Det var de store Træer, den hele Skovnatur i sin synkende Pragt, saa fremmed og dog saa kjendt, der greb hendes reent poetiske Gemyt; der var noget Kirkeligt i Skoven, og Solen skinnede som et Guds Ord, en Guds Prædiken derind« (s. 189). Naturen stemmer til andagt, ja, den er en opslået bog, der kan læses på samme måde som Bibelen. Som sådan ses den af Moritz, der altid lader evangeliets ord træde frem af den natur, som er menighedens daglige miljø og eksistensgrundlag. Det er den skabte natur, der henpeger på Skaberen, men det er også naturen som en åbenbaring, en fortsat proces. Naturen er også skabelse. Som sådan opleves den af Moritz' søster, da de to er på vej til deres hjem:

»Moritz, *Dagen bliver smuk!*« begyndte Hedevig, *ligesom drevet til en Samtale ved at see om sig det opvaagnende Liv.* »Hver Morgenstund er dog i Grunden en Gjentagelse af Skabelsen, saaledes som Bibelen fortæller os den: først seer man Luften, saa Vandet, Væxterne kommer tilsyne, Himmels Fugle og Markens Dyr, tilsidst Menneskene«. »Vistnok«, sagde Moritz; »Moses Bibel var Guds store Natur; i Ørkenen har han læst den; fra den fik han ligesaa megen Viisdom som fra Ægyptens Vise og de Sagn, hans eget Folk gav ham«
(s. 118).

Hvor Moritz her fastholder den skabte natur og dens vidnesbyrd, ser Hedevig mere skabelsen i naturen, tilblivelsen. Også for Elisabeth kommer naturens skabende aspekt til at stå i centrum. Fremvæksten af hendes kunstneriske evne står i meget nøje sammenhæng med de naturindtryk, hun modtager, først og fremmest hendes indtryk af havet og de historier, hun hører om det. Havet er vel det mest dominerende af romanens naturelementer, det symboliserer sider af naturens væsen, herunder bl.a. netop alt det skabende.

Elisabeths fantasiverden skildres i sin tilblivelse, og de vigtigste trin i denne proces er markeret ved oplevelser af havet. Havet, der skaber landet (jvf. øerne, der kommer flydende), havet, der knytter hende og Elimar sammen, havbunden, hvor dykkeren har sit virke. Havet symboliserer den ubevidste vækst, skabelsen, fantasiens dykkerarbejde.

Men havet symboliserer også det andet aspekt, dødsnaturen. Elisabeth hører om, hvordan havet stadig æder sig ind på landet. På stranden finder man de dodes ben, faldet ud af skrænten, fordi havet tager bid efter bid af kirkegården. En af hendes afgørende barndomsoplevelser finder sted ude i vadehavet. Hun og Elimar er nær ved at drukne, da de under deres leg indhentes af flodbølgen. Hvad hun før har hørt om, viser sig nu

for hende: havet som et destruktivt element. I romanens afsluttende kapitel følges temaet op: i de marskegne, som Elisabeth har forladt, truer havet. Det har ædt endnu et stort stykke af kirkegården.

Mødestedet for disse to fortolkninger, naturen som skabende og naturen som destruktiv, er fantasien. Fællessymbolet er havet. Til det er fremvæksten af Elisabeths digteriske evne knyttet. Det er en »ubegrænset« (s. 221) drømmeverden, der her åbner sig for hende, og dog en virkelig verden. Havet er stedet for det ubevidste, det, hun »ikke havde Ord for« (smst.). På samme måde ikke til at udsige er den eros, der ubevidst rører sig i hende (jvf. s. 228: »der kom en Undseelse over hende, en uklar Forestilling om, at det ikke kunde siges, hun manglede Ord«).

Det er på denne baggrund, Elisabeths livsløb skal forstås, som en dobbelthhed af erotisk og kunstnerisk skæbne. Begge dele har deres rod i det ubevidste, som på én gang er produktivt og uudsigeligt. Fantasien, det ubevidste, er samtidig det ubegrænsede og derfor både en fristelse og en fare. Det gælder da for hende om at føre det ubegrænsede over i det begrænsede, at gå fra fantasien over i virkeligheden. Andersen peger på, at dette er muligt i kunsten (»ligesom hun heller ikke havde Tanke om, at denne Følelse kan klares, styrkes og blive et stort, herligt Billed« (s. 221)). Men det er overalt romanens tendens at fortolke *livet*, at lade alle ting tjene dette, hvorfor Elisabeths skæbne bliver et valg mellem liv og kunst, eller rettere, mellem en »klaring« i livet eller en »klaring« i kunsten. Det bortvalgte synker da tilbage i det uudsigelige, det ubevidste, i dødsnaturen – i selve valgmomentet.

Eller gør det? I hvor høj grad spiller romanen sine temaer til ende? Elisabeth er jo efter brylluppet udmærket i stand til at skrive en novelle eller beretning om den gamle baronesses liv, »og virkelig, i den var løst Digterens Opgave« (s. 278). Denne beretning er imidlertid ikke noget produkt af det ubevidste eller af fantasien. Den er en skildring af virkeligheden. Alligevel løfter Herman pegefingern advarende, og novellen gemmes hen. Enten er mistroen til det ubevidste stærkere end troen på evnen til afklaring, eller også er romanens tematik i sidste ende en retfærdiggørelse af borgerlige konventioner.

Der er en inkonsekvens i slutningen, som bliver konsekvent nok, hvis man opfatter romanen som en cementering af de gængse kønsroller. Kvinden må ikke optræde som selvstændig og da slet ikke gøre sig til genstand for offentlig kritik. Kom til ægteskabets trygge havn! synes romanen at sige.

Og det gør den. Men kunne Andersen med rimelighed have sagt noget andet i 1840'erne, før kvinderne selv, anført af Mathilde Fibiger bragte emancipationstanken frem? Efter ca. 20 år med hverdagshistorier afslut-

tede fru Gyllembourg sit forfatterskab med fortællingen *To Tidsaldrer*, om revolutionstiden og nutiden. Fru Gyllembourg, der selv havde sin rod i revolutionstiden og to gange var gift med mænd, der blev fordrevet fra deres hjemland på grund af aktiviteter af oprørske karakter, var nok en af sin tids meget læste forfatterinder, *men*: hun fremtrådte anonymt, endda i en mandsrolle (jvf. brevet »Til Herr Celestinus« optrykt i *Skrifter*, 1. udg. bd. 12). Så sent som da den første samlede udgave af hverdagshistorierne kom (1849-51), fremtrådte de som »Skrifter ved Heiberg«. I selve historierne ivrer hun gang på gang mod, at kvinder skal gøre sig alt for bemærkede, træde frem for publikum, ensidigt opdyrke talenter.

Når Andersen da i sin roman for netop at kunne fortolke livet, den normale eksistens, bevidst har skubbet kunstnerproblemerne noget til side, er der egentlig ikke noget at sige til, at han også følger tidens normer. Hermans advarsel til Elisabeth er for os at se ren undertrykkelse. Men er de i samtidigt regi ikke udtryk for en realitetsbevidsthed? Hvis det er tilfældet, kan det ikke nytte noget, at vi møder op med et kritisk potentiel hentet fra en senere tid med radikalt anderledes samfundsnormer. Vi må betragte teksten som et udsagn, der er afgivet på en bestemt tids præmisser. Naturligvis.

Det skal ikke forstås sådan, at Andersen blot har broderet sin roman over det mønster, som tidens konventioner afgav. Selve slutningens mangel på konsekvens viser, at Andersens sympati for konventionerne er begrænset, men at han lader dem gælde, fordi de har realitet. De er en del af det konkrete liv, og det er det, han vil skildre.

Dette liv udfolder sig inden for rammerne af en bestemt tid, et bestemt samfund, men frem for alt er det et liv på naturens præmisser. Naturen som Guds natur og som dødsnaturen. Det afgørende er menneskets selvforståelse i forhold til disse på én gang transcendent og immanente magter.

Derfor er der også konsekvens i romanens skildring af Elisabeths to forelskelser. Det påfaldende er jo, at hun først har forelsket sig i commodorens barnebarn Elimar, før hun finder sammen med baron Herman. Påfaldende, fordi tidens dannelsesromaner ynder at lade barneforelskelsen være den afgørende. Mønsteret blev ganske vist brudt i *Improvisatoren*, men selv dette brud vidner om normen: meget behændigt blev det arrangeret sådan, at Annunziata nærmest testamenterede Antonio til Lara-Maria.

I *De to Baronesser* spiller barneforelskelsen en stor rolle. Kimen til Elisabeths kærlighed lægges ved en oplevelse, der nær havde kostet hende livet, og det er barneforelskelsen, der driver hende ud på den fantastiske færd, hvis endemål er at tale med kongen. Når den alligevel opgives til

fordel for en forelskelse i den langt ældre baron Herman, kan det kun være, fordi Andersen hermed har villet illustrere en udviklings- og modningsproces.

Mere påfaldende, end at genstandene for hendes forelskelse byttes ud, er det, at de afgørende situationer i de to forhold er parallelle. Hun forelsker sig i Elimar, da flodbølgen er ved at skylle hen over dem begge. Hun står oppe på en sten og støttes af ham, der står nedenfor på havbunden. Baggrunden for deres forelskelse er havet. Det er fantasiens element, og hendes kærlighed til Elimar hører hjemme i fantasien. Den har kun digterisk virkelighed, hvad der betones allerede i selve forelskelsscenen: »en Følelse var vakt, som den i en ligesaa ung Barnealder fandtes hos *Ariost*, hos *Byron* og Flere, hvis Navne lyse over Hverdagslivet» (s. 154). Følelsen forbliver i fantasien, man hører ikke noget om, at Elimar er blevet forelsket i hende. Tværtimod er det næste, man hører om ham, at han har giftet sig med en rig enke i Amerika.

At Andersen har lagt vægt på at skildre Elisabeths forelskelse i Elimar som en fantasikærlighed, fremgår af, at hendes store rejse ud i verden med det formål at frelse Elimar er inspireret af hendes læsning af Walter Scott. Hun forveksler fantasi og virkelighed. Rejsen til København er udsprunget af fantasien, men bliver et møde med virkeligheden:

Dersom Elimar var vendt tilbage og i længere Tid var blevet paa Halligerne sammen med Elisabeth, var maaskee den Nimbus, der nu omgav ham i hendes Tanker, bleven slukt, maaskee den tidligt udviklede unge Pige vilde have seet ham anderledes, end hendes Phantasi nu belyste ham. I de sidste Aar var hendes Aand mærkelig udviklet, ogsaa i legemlig Henseende var hun fremme for sin Alder (s. 166).

I dette ligger motiveringen for, at hun må opgive barneforelskelsen i Elimar: hun har udviklet sig i en helt anden retning end han. Under hendes sygeleje »havde Aanden forunderligt løftet sig til Gud og var nu ligesom med en større Kraft og Udvikling vendt tilbage« (s. 167).

Elimar forbliver i det materielle, i den dødsnatur, som truede med at overskylle dem begge. Der er derfor god mening i, at det er på baggrund af en konfrontation med døden, at Elisabeths kærlighed får et nyt mål, nemlig Herman. Hun har sammen med den gamle baronesse set den døde konge, og den nat, hvor kongens lig føres til Roskilde, drømmer hun, at hun og Elimar læser deres fremtids bog sammen. Han beder hende huske godt på, hvad hun har læst, men pludselig er det en anden end Elimar. Da hun vågner, kan hun hverken huske, hvem denne anden er – det opklares senere, at det er Herman – eller hvad hun læste. »Men

det vidste hun om Morgenen, at noget Mærkeligt havde hun drømt den Nat, Kong Frederiks Liig kjørtes til Roeskilde Domkirke« (s. 244). Kongen var jo den, hun havde søgt til for at frelse Elimar. Det blev ikke kongen, men Gud, der hjalp hende. Fantasiens fyrste blev kendt magtesløs, og nu oplever hun ham som død. Som tidligere fremhævet er det i romanen (som i tiden) et dødsfald af stor betydning. Det er en hel tidsalder, der går i graven. Oplevelsen af tidens foranderlighed, døden, lader Elimar vige pladsen for den ældre og faderlige Herman, en omrokering, der samtidig betegner en overgang fra fantasi til virkelighed.

Vel at mærke en virkelighed, hvor ånden har hjemme. Da senere hendes forening med Herman er under opsejling, hedder det om hende: »et heelt nyt Menneske følte hun sig at være blevet; Barndomstiden, syntes hun, laae langt, langt tilbage; hun var løftet høit til Tanke og Alvor, og Alt under Solskin og Glæde« (s. 270).

Hvor havet var symbol på naturen, fantasien, det ubevidste, bliver solen symbol på ånden, virkeligheden [7]. På den baggrund skal vi forstå scenen, hvor Herman og Elisabeth forenes. Den er en parallel og dog en kontrast til scenen, hvor Elisabeth forelskede sig i Elimar. Elisabeth er på besøg hos Herman, der viser hende rundt på sin gård – i øvrigt den, hun er født på; der er tale om en hjemkomst! – og ved solnedgang tager hende med op til tingstedet, et oldtidsminde, hvorfra der er en vid udsigt. Oldtidsmindet er et *monument over tiden og døden*: »Her oppe sad de gamle Kæmper og holdt Raad, hver paa en af disse Stene, og Høvdingen sad paa den største; de stærke Mænd ere Alle borte, Alle glemte, deres Navne og selv deres Tid; ogsaa han, som ligger deroppe, vist en Konge, kjender nu Ingen Navnet paa« (s. 274).

Så følger et tableau, der omhyggeligt er komponeret op omkring disse temaer, og som betyder en revision af det tidligere tableau i vadehavet: »*Elisabeth* stod paa den overliggende Steen [om hvilken det tidligere sagdes, at »den syntes at svæve i Luften« (s. 274)], der var bred nok til at *Herman* kunde stige op ved Siden af; Solen sendte sine sidste Straaler og Vinden luftede saa frisk; de stode i Luft og Sol paa Stenen, som *Elimar* og *Elisabeth* engang havde staaet i det stigende Hav« (smst.).

Hvor der på den første sten kun var plads til Elisabeth, så Elimar måtte blive stående i dødsnaturen – den, som foranlediger Elisabeths sygdom og deraf følgende åndelige udvikling – han nede og hun oppe, er der på denne sten plads til både Herman og Elisabeth. Havet er erstattet af sol og luft, dødsnaturen af ånden, fantasien af virkeligheden. Oldtidsgraven som monument over tidens ubønhørlige udslettelse af det levende er deres fundament. Stående herpå både accepterer og overvinder de tiden og døden. I åndeliggørelsen, i opløftelsen fra underbevidsthed til

bevidsthed beherskes og neutraliseres dødsnaturen. Den er et vilkår, men den forvandles i deres kærlighed til menneskets og Guds natur.

Romanen klinger ud i en fastholdelse af de to naturer. På Oland, hvor Elisabeth levede i sin barndom og fik indtryk af havet, er alt stadig, som det var: »Alt var som før, kun Stikkelsbærbusken ved Præstegaarden var visnet, Foraaret rullede ikke mere dens fine, grønne Blade ud, og Havet havde skaaret et stort Stykke bort af den gamle Kirkegaard« (s. 278). Her råder dødsnaturen stadig, den er en permanent trussel mod den egen, som Elisabeth har forladt. Anderledes ser der ud dør, hvor hun nu befinder sig:

Men i Fyen bragte alle Aarets Tider Rigdom og Lykke; i Fyen paa den lille Gaard byggede og boede Herman og Elisabeth, med hvert Aar endnu lykkeligere, om det var muligt [...] Der var en Velsignelse i og om det lille Hjem, ret som om gode Alfer, – Sagnet fortæller jo sligt – nærede hver en Rod. Frugttræerne bugnede i deres Fylde, Kornet havde de tungeste Vipper, og foran i Canalen skød frem Elisabeths Yndlingsblomst, den hvide Aakande, Nordens Lothusplante; den laa som en stor svømmende Busk midt paa Vandet, et heelt Blomster-Eventyr (smst.).

Dette er ikke dødsnaturen, det er en natur, der kommer mennesket i møde. Synsfeltet er begrænset, virkeligheden er trådt i stedet for fantasien, men resultatet er en nyttig frugtbarhed, pudset op af eventyrets skær.

Således bekræfter naturbeskrivelsen i romanens slutning den udviklingslinie, der kan følges i Elisabeths erotiske skæbne. Naturen lades ikke i stikken, den vender en anden side til i åndeliggørelsesprocessen.

Naturen som norm

Overhovedet er »naturen« en af bogens overordnede normer, netop ofte sat i forbindelse med forestillinger om »virkelighed«. I forbindelse med den her gennemførte analyse af romanens naturbegreb er det nødvendigt at præcisere, hvad det er for en forestilling om naturen, som kommer til at danne norm i bogen. Det er helt klart den menneskets og Guds natur, vi har omtalt.

Om Elisabeths opvækst på Oland hed det: »Som en lykkelig Modvægt mod den Phantasiens og Overtroens Verden, hvori Keikes Historier [bl.a. om havet] førte Elisabeth, var den sunde Natur og fornuftige Virksomhed, Hedevis altid søgte at føre hende til« (s. 155). Beslægtede formuleringer findes flere steder i romanen, og de kunne nok forlede én og

anden til at opfatte dens tendens som gående i retning af en jævn realisme. Men begrebet natur skal her forstås i sin rette sammenhæng. Det modstilles den overspændte fantasi, den, der næredes ved fortællinger om havet, symbolet på dødsnaturen. Og det indgår i sammenhæng med Bibelen. Det er altså den menneskeliggjorte og guddommelige natur, der er tale om. I modsætning til det ubegrænsede og derfor destruktive hav er det *den begrænsede natur*, der bliver idealet, sådan som det fremgår af ét af de små belærende foredrag, Herman holder for Elisabeth. Herman fortæller om sin egen kunstneriske udvikling fra malerkunsten over til billedhuggerkunsten: »Billedhuggeren er mere end Maleren nødt til, at begrænde sin Idee, simplificere sin Tanke og at komme Naturen, der dog er vort Ideal, saa nær som muligt« (s. 231). Han har selv været nødt til at begrænse sig, og denne erfaring – omend den er bitter – »giver Sundhed« (smst.).

Hermans normer kan nok tages for at være forfatterens med, da Herman uimodsagt fungerer som en åndelig vejleder for Elisabeth. I det citerede afsnit bruges netop det her diskuterede begreb »natur« i forbindelse med »sundhed«, ganske som i fortællerens/forfatterens kommentar til Elisabeths udvikling under opholdet på Oland. Men begge indgår (i Hermans belæring) i en sammenhæng, som klart løfter dem ud over den resignerede realisme. Det naturideal, der opstilles, er ikke udtryk for en realisme i senere litteraturhistorisk forstand. Det er *et udtryk for klassisk ånd*. Begrænsningen er det, der åbner muligheder, gør produktiv.

Den sunde natur, virkeligheden, det er begreber, der i denne roman af Andersen – i øvrigt helt på linie med lignende formuleringer hos Poul M. Møller – skal forstås i forlængelse af den klassiske Goethes livsopfattelse.

Naturen som norm er da både menneskets og Guds natur, rummer en forening af humanistisk og kristen tænkning. Ikke mindst herved fremtræder romanen som et skoleeksempel på dansk tænkning og litteratur i den såkaldte guldalder.

Natur og samfund

Også i samfundsbeskrivelsen er naturen normdannende. Det gælder både for de udtalte refleksioner over samfundet og for den kompositionelle kontrastering af lokaliteter. Den berømteste af bogens samfundsrefleksioner er lagt i munden på den gamle baronesse. Hun har gjort op med sin socialt og psykisk problematiske fortid og siger til Herman:

Her sover din Moder, hun var reen og uskyldig, som en Guds Engel! gjør hende Glæde og gjør mig Glæde ved at være god imod fattig Mand. Vi ere Alle eet Stykke, Alle gjorde af samme Klat Jord: En kom i Avispapir, en Anden i Guldpapir, men den Forgyldning skal Klatten ikke være stolt af. Der er Adel i enhver Stand, men den stikker i Tanken og ikke i Blodet, for vi ere også Alle eet Blod, hvad de saa sige; hvad der løber i Aarérne ved Hælen har før været ved Hjertet, og kan komme der igen; saaledes er det indeni os, og saaledes er det med Menneskene udenom os. Læg det paa Hjertet!

(s. 266-67).

Der er selvfølgelig kristelige overtoner i denne samfundsbetragtning, både når det gælder talen om at være god mod de fattige, og navnlig når det gælder opfattelsen af, at vi alle er gjort af samme klat jord. Men vigtigere end den kristelige motivering er selve samfundsopfattelsens indre sammenhæng. Der er tale om en opfattelse af samfundet som en enhed. På tværs af stænderdelingen hører vi alle sammen i én stor helhed. De sociale skel er noget ydre i forhold til den indre samhørighed.

Denne sociale enhedstænkning kan præciseres som en tænkning over samfundet som én stor organisme. Ingen del kan hævde sig på bekostning af de andre, for alle hører de sammen i ét stort kredsløb. Princippet med stænder- (eller klasse-) deling bygger mere eller mindre på statiske, fast afgrænsede størrelser. Alternativet, der skitseres her, er åbent, dynamisk. Der er en stadig cirkulation i samfundets legeme, et naturligt kredsløb.

Den hele anskuelse samles i et billede af et menneskelegeme. Der nævnes blod, årer, hæl og hjerte, og det præciseres, at samfundets og menneskets indre opbygning er analoge.

Eller burde være det! For romanen er jo netop skrevet ind i en tid med social og politisk forandring, tæt op mod enevældens afskaffelse og indførelsen af en fri, demokratisk forfatning. Romanen kender til det lagdelte samfund, men udkaster en utopisk tegning af det organiske samfund. Dvs. et samfund, hvor der stadig er hoved og hæl, men hvor ikke den ene part hovmoder sig på den andens bekostning.

Det er ikke en fjern utopi, der beskrives. Vi ved, at den realhistorisk var nærmere på end nogen sinde før, men romanen viser også gennem sit handlingsforløb, at utopien både er mulig og velbegrundet. Den gamle baronesse er den, der først bryder samfundets lagdeling op. Hun har sit udspring i stavnsbåndets dage. Hendes far måtte ride træhesten, hvad han døde af, og hun selv fik herremandens pisk at smage. Senere bliver hun gift med herremandens søn og får en datter – Hermans mor – med ham. Hendes mand dør kort tid efter, og da tager det liv fart, som gør hende til en omtalt og karikeret personlighed. Bizar i mange påhit,

omsorgsfuld over for de fattige, ofte stødende ved sin ligefremhed over for standsfæller.

Romantitlens anden baronesse er Elisabeth, der gennem sin livsskæbne endeligt demonstrerer overgangen til det organiske samfund. Født af fattige, omstrejfende forældre, faderen liremand, moderen en bortløben norsk pige, bliver hun opdraget i et borgerligt miljø. Som studenternes datter og specielt baron Hermans »hittebarn« vokser hun op og tilegner sig sin tids æstetiske og religiøse dannelse forenet med huslige dyder og ender med at blive gift med den gamle baronesses barnebarn.

Op baronen, hun bliver gift med, er selv af tvivlsom herkomst. Hans far er en italiensk landevejsrøver, så han har i dobbelt forstand, dels gennem sin bedstemoder, dels gennem sin biologiske far, sit udspring »ved hælen«.

At Elisabeth bliver baronesse, betyder altså ikke, at forfatteren i sidste ende svigter sine idealer og gør skrabud for hof- og statskalenderen. Ophøjelsen er kraftigt modificeret gennem beretningen om Hermans herkomst, men den skal til for at demonstrere det sluttede kredsløb inden for samfundsorganismen, hvor der både er hoved og ben.

Forestillingen om kredsløbet er både dynamisk og hierarkisk. Den bryder grænserne op, men bevarer forestillingen om, at der – som struktur – er et oppe og et nede. Det er på denne baggrund, man skal forstå begrebet »den indre adel«, som Andersen – i lighed med andre af tidens prosaister, f.eks. Carl Bernhard og fru Gyllembourg – fører frem. Vi får f.eks. et billede af, hvordan Elisabeth ser ud på bryllupsdagen: »man seer, hun er kun sexten Aar! Fattigmands Barn, i Legems-Skønhed adelbaaren, i Aand og Optræden en Datter af Aandens Adel, der er den høieste« (s. 275). I *Aladdin-Noureddin traditionen i det 19. århundrede. Bidrag til en strukturel litteraturhistorie* (1972) er Jens Kr. Andersen og Leif Emerek, der mærkeligt nok er gået helt uden om Andersen [8], gentagne gange inde på tidens begreb »den indre adel«, f.eks. i redegørelsen for Inge-manns roman *Christen Bloks Ungdomsstreger* (s. 100). For dem er begrebet blot et udtryk for, at digterne af al magt søger at klamre sig til den gamle samfundsorden, og derfor, nu da den ydre adel ikke længere dur som legitimation, griber til den indre adel.

Men denne vurdering forudsætter, at der kun er to alternativer, enten det postfeudale eller det klasseløse samfund. Det overses, at forfatterne på denne tid har haft en tredje mulighed for øje, det organiske samfund. De havde en vision af et levende og bevægeligt samfund, anderledes end det gamle, men hvor det dynamiske var indbygget i en anerkendelse af hierarkisk orden. Det er denne samfundsvision, tanken om, at samfundet

kan omskabes til at være en afspejling af en indre orden, det er den, der udtrykker sig i forestillingen om den indre adel eller åndens adel, hvad den konkrete sprogbrug nu end er.

Bag denne samfundsopfattelse ligger der da en naturopfattelse, en hævvelse af det organisk sammenhørende, og det er også dette, der ligger til grund for bogens samtidsmaleri, med den udpræget kritiske holdning til bysamfundet. Land og by sættes op mod hinanden i romanens komposition. Elisabeth lever den største del af sit liv på landet, i pagt med naturen og religionen, men kommer på sin eventyrlige færd til hovedstaden, hvor mennesker ikke er det, de synes at være, så Trines ord fra første del, om at det er skinnet, der ses på, rinder i hu.

Før hendes rejse til København hørte man om Hedevids tanker om modsætningen mellem hovedstadslivet og deres eget liv: »»Hvor de store Stæder med deres Selskab og Skuespil«, tænkte hun, »ere fattige mod det kjære Samliv i Eensomheden her, mod det Skuespil, som Havet og Himlen ruller op hver Dag og Aften!«« (s. 155). I umiddelbar forlængelse heraf fortælles der om, hvordan al den kunstige litteratur, der får fine anmeldelser i København, synker ned her på Oland »for Naturens Dom« (s. 156). Naturen udvikler sunde begreber og leder tanken hen på Gud. Byen? Ja, den oplever Elisabeth jo selv, og hun ser, at man for lutter travlhed stuver Gud af vejen til om søndagen, og at man er fremmede for hinanden (jvf. s. 236). »»Her er saa uendeligt meget for Tanken!« sagde hun; »man bliver klogere, lærer hurtigt mere end paa det stille *Oland*!«« (smst.).

Er naturen hjemstedet for den kvindelige følelse og intuition, er byen til gengæld årsag til og hjemsted for den mandlige refleksion (om man vil undskylde Andersen disse stærkt forargelige kønskarakteristikker!), og der er derfor en højere mening i, at Elisabeth skal drage ind til byen og møde den taktsomme Herman dør. Hun møder ham på fortabelsens vej, men ved sin barnlige uskyld rører hun ham og drager ham bort fra den vej, han var ved at betræde. I Adelgunde-scenen (jvf. s. 211-13) er det opdagelsen af hendes væsen, der fører ham fra sanselighed til uselviskhed. Livsrejsens forløb fra Fyn/Oland til København og tilbage til bosætningen på Fyn er da tillige en dannelsesrejse og det for begge parter. Det er en sammensmeltning af naturens og byens erfaringsområder, dog med hovedvægt på naturens, og det er en forening af følelse og tanke. *Således hænger personskildring og tidsskildring sammen i én dannelseskonception.*

Det er naturen, der er den tolkende og forsonende størrelse, når det gælder disse romanens adskilte kræfter og rum. Men også i tiden viser naturen sig som forsonende. De sår, som det gamle samfund gav, læges af naturen. Hvor træhesten stod, er der siden plantet roser, der nu blom-

strer i rig fylde (jvf. s. 52 og 279). Og adelsvældens symboler indkapsles helt af naturen, forvandles til natur.

Den gamle baronesses herregård er både i sit ydre og i sit indre et symbol på, hvordan naturen har omsluttet og ændret den gamle kultur. Udefra ser gården sådan ud:

Midt for laa Hovedbygningen, hvis Mure understøttedes af tykke Muurpiller, men man saae ikke meget af de røde Stene i den halv kirkelige Bygning; de vare skjulte som med et Tæppe af tæt Epheu; friskt og frodigt voxte det op af [= ad] Taget, ja fæstede sig om selve Skorstenen. Gaardens Sidebygning var Bindingsværk, de fremspringende Fløie bedækkedes af vild Viin, som nu paa Efteraaret prangede med stærke zinnoberrøde Blade; her var Vindue ved Vindue fra øverst til nederst gennem de to Etager; det saae aldeles ud som et stort Drivhuus, hvorfor ogsaa i Omegnen hele Gaarden almindeligviis kaldtes »Drivhuset«. Udenfor stod i Sommer-tiden Palmer, Cyresser og Castus i store Ballier, og det var værd at see de smukke Vandlillier, som her blomstrede; de overvoxede næsten to lange Damme, Resten af den gamle Voldgrav. I et Vildnis af Grønt laa Gaarden; den var som over- og omgroet af Hvid- og Rød-Tjørn, Lindetræer, Kastanier og Bukketjørn (s. 80).

Og kommer man med Frederik og Herman indenfor, ser der således ud:

Gjennem en Gang, hvor to Viinstokke vare ledede gennem en Rude og nu dannede en heel Løvsal med tunge, store Druer, traadte de ind i et lille Kabinet, hvor to Træer i mosomvundne Ballier stode som Skildvagter ved Døren. Alle Farver spillede her fra Grenene, og der var dog ikke Blomst eller Blad; det var to kunstige Træer, overalt besatte med udstoppede Colibri, saa glindsende smukke, i Rødt og Grønt, i Guld og Farver, saa at man øieblikkeligt betragtede det Hele som rige, straalende Blomster. Et dobbelt Tæppe hang ned for Døren, der løftedes tilside og man var i Bedstemoderens Dagligstue. Ogsaa her saae det ud som i et Drivhuus; langs Væggene stode lange, smalle Blikkasser, hvori var plantet Evig-grønt, som, ledet over et Gitter af fint Spanskrør, dannede et Espalier, en levende Skjærm for Portrætterne, med hvilke Væggen bag ved var behængt; det friske Grønne skjulte Rammerne og for endeel Figurerne; kun foran Ansigterne var en større Aabning mellem Løvet.

»Min Mands Forfædre har jeg sat i Urtepotte«, sagde den gamle Frue. »See Commandeuren der! ja, Stjernen kan man nu ikke finde, den har faaet Overtræk; hvor han gør underlige Øine bag de grønne Blade! jeg slaaer Cordon for de Døde, men med levende Grønt«

(s. 81. Fremhævelserne med ordinær skrift i begge citater er mine).

Buske og allehånde vækster er rykket ind på livet af herregården, naturen er trængt ind i stuerne og har forvandlet dem. Den døende kultur er kendt død og magtesløs af alt det organiske liv. Den sociale udskiftning er anskueliggjort som en naturproces. Set i sammenhæng med romanens gennemgående naturtematik er herregårdens ydre og indre forfatning ikke et udslag af en underlig persons luner, men er et symbol for romanens vision af et organisk samfund, hvor det eviggrønne omslynger og delvis skjuler de adelige portrætter. Deres hoveder titter endnu frem midt i den forvandlede verden! -

Matriarkatet

Det er ikke kun et anderledes samfund, Andersen skitserer, der er også et eller andet i gære med synet på de to køn. Romanen tegner en række portrætter af særprægede kvinder. Der er først og fremmest de to titelfigurer, men også den borgerlige Moritz' friske forlovede, Caroline Heimeran, har krav på interesse. Hun chokerer sin forlovede gang på gang ved at sige og gøre ting, som en ung pige ikke kunne tillade sig, og da navnlig ikke en vordende præstekone. Hedevig er en mere stille natur, men er den praktiske og styrende hånd i huset på Oland. På det jordnære plan fungerer også Trine og madam Krone som bærende elementer.

Det påfaldende er, at romanen tegner en trinrække op af handlekraftige kvinder. Der er længst tilbage bedstemor Ose, omkring hvis historie forfatteren oparbejder nogen spænding. Hun har i længst forsvundne tider vist mod, initiativ, trofasthed og derved frelst sin mand. Historien fortælles umiddelbart før, Elisabeth begiver sig til København. Næste i trinrækken er den gamle baronesse, der egenrådigt laver om på alting og fungerer som en Vorherre, både i relation til de mislige sociale forhold og i de menneskelige relationer. Ved at sætte sig ud over samfundet skaffede bedstemor Ose sig og sin mand borgerlig agtelse. Ved at bryde med alle normer skaffer den gamle baronesse sig trods alt menneskelig agtelse; hendes forsøg på at spille Vorherre bliver dog ikke nogen ubetinget succes, og hun må ende med at bøje sit stridige sind for Vorherre. Den tredje og sidste i rækken er Elisabeth, der sætter alt på ét bræt for at redde Elimar.

I lyset af denne række af handlekraftige kvinder får ordene – fra kapitlet om kongens død – om det patriarkalske i den tid, der nu er forbi, en ny klang. Kongen blev ikke den, der hjalp Elisabeth. Den døde, magtesløse konge kontrasteres i en central scene med bogens to handlekraftige kvinder, den gamle baronesse og Elisabeth. Der lægges op til et

skifte, ikke blot i tiden, men i værdierne. Patriarkatets normer erstattes af »kvindelige« værdier. Disse værdier er hjertet, følelsen, og deres højeste symbol er Gud. Det er Gud, der hjælper Elisabeth, ikke kongen. Og da kongen er død, bedømmes han ikke efter sin magtudøvelse, men efter sit hjerte (s. 237-38).

Disse »kønspolitiske« perspektiver er det vanskeligt at undgå at få øje på i dag, men de skal tages med et gran salt. Også trinrækken af kvinder er underlagt den generelle dannelsesmodel, det er den, og ikke køns politik, der er romanens emne. Trinrækken bevæger sig fra den blotte handlekraft over mod en åndeliggørelse – det sidste anskueliggjort i Elisabeths skæbne og hendes accept af Hermans belæring. Der er ikke lagt op til kvindeoprør, men nok til en opvurdering af de traditionelt kvindelige normer: følelsen og religiøsiteten.

IX: *Genoptagelsen af myten*

At være eller ikke være

Myten i romanen

Jeg finder, at Eventyr-Digtningen er Poesiens meest vidt udstrakte Rige, det naaer fra Oldtids blodrygende Grave til den fromme barnlige Legendes Billedbog, optager i sig Folke-Digtningen og Kunst-Digtningen, det er mig Repræsentanten for al Poesie, og den, som mægter det, maa heri kunne lægge ind det Tragiske, det Komiske, det Naive, Ironien og Humoret, og har her baade den lyriske Streng, det Barnligtfortællende og Naturbeskriverens Sprog til sin Tjeneste, og ere vi enige heri, viser da ikke just denne Poesiens Repræsentant, Eventyrdigtningen, en saadan Aladdins-Natur? I Folke-Eventyret er det altid Klods-Hans eller, som Nordmanden kalder ham, Askeladen, der tilsidst dog bliver den Seirende; han rider op af Glasbjerget og vinder Prindsessen. Saaledes kommer ogsaa Poesiens Uskyld, overseet og haanet af de andre Brødre, dog længst frem, hæver sig op til Poesien, den kongelige Datter, og vinder hende og det halve Rige

(R & R V, 223).

I romanen *At være eller ikke være* er det Esther, der fører dette forsvar for eventyret, men ordene kunne også have været Andersens egne. At man skal finde opfattelsen af eventyret som poesiens alleregentligste form udtrykt i en problemdebatteerende og ofte ret poesifattig roman, kan forekomme symptomatisk. Er Andersen på flugt fra romanen? Har han endegyldigt afskrevet sine ambitiøse planer for denne genre og forskrevet sig til eventyret? *At være eller ikke være* har alle dage haft vanskeligt ved at blive anerkendt som roman [1]. Personernes religiøse diskussioner og forfatterens refleksioner er tilsammen ved at kvæle handlingen og personskildringen. Har Andersen i en opgivelse af romanen som væsentlig, kunstnerisk udtryksform blot benyttet den til et for den fremmed formål, anvendt den som forum for essayistisk virksomhed?

Alt taler imod denne opfattelse. *At være eller ikke være* ligger på mange måder klart i forlængelse af de bestræbelser, der kom til udtryk i og med *De to Baronesser*, Andersens tilbagevenden til og reformulering af romanprojektet. Begge romaner søger at sammenholde personens og tidens skæbne. I *At være eller ikke være* er personens og nationens krise samtidige. Treårskrigen og koleraen er de store prøvelser, der rammer såvel Danmark som Niels Bryde. I hovedpersonen udkæmpes tidens kampe, og den

løsning, han når frem til, stilles hen som et tilbud til nationen.

Sammenhængen mellem de ydre begivenheder og den indre udvikling er ganske tæt. Krigen fremstilles som en vækkelse, en genfødsel for befolkningen som helhed og for den blaserte byungdom i særdeleshed (s. 155-56), og den bliver samtidig »en Aandens Skole« (s. 185) for Niels. Dødsoplevelsen vækker i ham troen på Gud, ligesom Esthers død på grund af koleraen senere er med til at vække hans tro på udødeligheden. Kriserne for landet bliver til genfødsel på det personlige og livsanskuelsesmæssige plan.

Med disse forestillinger om krise og generhvervelse af det tabte er vi lige ovre i dannelsesromanen, hvis mønster også var afgørende for *De to Baronesser*. Der er dog den forskel, at den organiske udvikling og dannelse var det bærende i *De to Baronesser*, mens *At være eller ikke være* i langt højere grad betoner krisemomentet og har et præcist defineret dannelsesmål.

Ligesom Andersens tre første romaner kunne læses i forlængelse af hinanden, kan de to næste romaner således også læses som indbyrdes forbundne, ja endda i endnu højere grad som jævnbyrdige udtryk for en fælles bestræbelse.

Den hårde medfart, som sam- og eftertid (jvf. Topsøe-Jensens indledning til R & R, V) har givet *At være eller ikke være*, bør ikke få os til at overse det faktum, at Andersen i denne roman har undgået de »fejl«, som både Kierkegaard og Goldschmidt ellers bebrejdede ham: den springende og usammenhængende handlingsgang [2] og den vege, aldrig handlende hovedperson. Det er ikke overdrevet at sige, at *At være eller ikke være* er Andersens bedst og fastest konstruerede roman, og at hovedpersonen Niels Bryde er den mandigste karakter, han har evnet at skildre. Det er samtidig den af Andersens dannelsesromaner, der klarest markerer afsættene for de enkelte udviklingstrin.

Dermed ikke sagt, at romanen er vellykket, kun, at den så absolut ikke markerer nogen opgivelse af romangenren. Den er tværtimod en fastholdelse af de intentioner, der lå bag *De to Baronesser*, og i visse henseender et stort skridt fremad mod beherskelse af genren.

Henvisningen til eventyret som den mest universelle form for poesi fører ikke ud af romanen, men ind i den. For første gang siden *Improvisatoren* lader Andersen romanen indoptage eventyrets eller – om man vil bruge ordet i en bredere og mere upræcis betydning, end den her ellers fremsatte – mytens dimensioner i sig.

Rent stoffigt kan der konstateres flere lag af såkaldt »myte« i *At være*. For det første er hovedpersonens navn hentet fra en folkebog. Det understreges i selve romanen, hvor musikanter-Grethe siger om ham: »Ja, han hedder jo ligesom Skytten i »*Lykkens Tumleklode*!« gid han ogsaa maatte

faae en Kongedatter eller saadan En med en lille Herregaard!« (s. 178) [3]. Sådan går det ikke for Niels, men der kan ikke være tvivl om, at han i lighed med den omtalte skytte skal opfattes som en, der gennem kamp (bryderier) vinder lykken. Associationen til folkebogen gør ham ikke til nogen eventyrprins end sige til en mytisk skikkelse, men den bevirker, at han ikke opfattes som en ganske individuel karakter. Han bliver en prototype.

Da Niels' åndelige udvikling netop skal være et spejl for brydninger og fremtidsmuligheder i det danske folk, er der god mening i at gribe til navnet på helten i en folkebog. Men den dimension, der hermed lægges til romanen, er ikke mytens, som den blev defineret i de indledende kapitler om Steffens' forelæsninger og om *Improvisatoren*. Det er i bred forstand det typiske, folkefællesskabets dimension, der således føjes til.

For det andet associeres der kraftigt til *Aladdin*. Romanens sidste kapitel hedder *Den nye Aladdin*, og denne overskrift var blandt de titler, Andersen overvejede at bruge til sin roman [4]. Med forestillingen om Aladdin nærmer romanen sig i højere grad, hvad man kunne kalde mytisk stof. Eventyret fra *Tusind og én nat* blev i Oehlenschlägers udlægning til en grundmodel for århundredets romaner [5] som for dets tænkemåde overhovedet. Den er myte, for så vidt som den sammenfatter og udtrykker romantikkens hævde af syntesen og samtidig var en billeddannelse bygget på en grundtypisk erfaringsmulighed.

Anvendelsen af dette genuint mytiske stof i *At være* går dog ikke i retning af at hævde den romantiske syntese, selv om bogen ellers er ét langt forsøg på at skabe synteser. Aladdin er her oversat til den religiøse debats sfære, som det barnesind, der må til, for at troen kan gribes. Den ny Aladdin er en troens ridder.

Med fremhævelsen af barnesindet som den afgørende kvalitet er vi på romantisk grund, og det er vi også, når det om Niels Bryde fortælles, at hans barndoms eventyrdrøm bliver til virkelighed, da han bliver voksen. Associationerne til *Aladdin* fungerer således ikke som egentlig mytisk dimension i romanen, men som en besværgelse af romantikken midt i en virkelighed præget af industrielt gennembrud og materialistisk videnskab.

For det tredje er der i romanen indlagt en historie om tatersken og hendes vanskabte barn. Der er hverken eventyr eller myte i selve historien, som handler om et svindende, farverigt folkefærd, der skildres i typiske situationer (omstrejfen, tyveri, primitiv menneskelighed) sat op mod den ny tids frembrud, hedeegnens totale forvandling ved industribyen Silkeborgs fremvækst. Det er gammel romantik og ny virkelighed, der konfronteres.

Hvad der fortælles om tatersken og hendes barn er egentlig af rent novellistisk tilsnit. Inden for rammen af det romantisk-eksotiske fortælles en historie, ikke samlet, men i flere tempi, en historie af realistisk, psykologisk karakter. Alligevel kan der skimtes mytiske dimensioner i historien. Gudebilledet, der tabes og genfindes, det er lidt af en myte. Gudebilledet tabes i naturen, den natur, der nu er ved at forsvinde. Det genfindes i menneskehænder, hos den lille Karen, der er en af bogens religiøse skæbner. Dermed er myten godt på vej til at blive fortolket og bragt ind i sammenhæng med romanens livsanskuelsesdebat.

Sammenfattende kan det da siges, at *At være* markerer sig i rækken af romaner ved igen at nærme sig til det mytiske stof. Men der er betydelig afstand til det romantiske eksperiment i *Improvisatoren*. Myten er ikke længere en eksistensdimension i den oplevendes bevidsthed. Hvis den overhovedet er en størrelse, der er romanpersonen bevidst, er det som et udtryk for en vished om at være i pagt med det typiske, eller for en romantisk tro på drømmens opfyldelse, at tilværelsen har en mening, der lader sig realisere.

Romanen nærmer sig atter til myten, men bruger den kun som forståelsesramme.

Psykologiens deformation af myten

Romanen nærmer sig myten, men gør det på sine egne betingelser, dvs. på refleksionens og psykologiens betingelser.

I *Improvisatoren* blev Antonio skyllet ind i Den blå Grotte og oplevede denne som en strålende Aladdins-hule. Selv rejste han sig efter sin dåb gennemstrålet af det indre lys. Aladdin-myten blev ikke nævnt med ét ord i denne roman. Den var der til gengæld som konkret oplevelse.

I *At være* er myten blevet genstand for overvejelse. Den realiseres ikke.

Første gang, Aladdin nævnes, er i forbindelse med beskrivelsen af Niels' barndom. Det fortælles om hjemmet, at dets bogsamling kun bestod af to bøger, Bibelen, som var moderens, og *Tusind og én nats eventyr*, som var Niels' egen. Bibel og eventyrbog, med disse er der markeret nogle udgangspositioner – blandt disse må også nævnes hjemmets placering, oppe i Rundetårn ved siden af Københavns observatorium: hermed er videnskaben introduceret – og til dem vender romanen tilbage.

Denne bevægelse foregribes i beretningen om Niels' Aladdins-drøm:

En Forfatter, vi troe Humboldt, siger, at Drømme ere Tanker, som man i vaagen Tilstand ikke fik fuldendte, og som nu, under Søvn, løsne sig; derfor drømmer man aldrig hvad man helst vil og meest inderligt tænker paa. Hvor inderligt eller ikke Niels havde i Tanker eller i Ønske at være Aladdin, kunne vi ikke sige, men betydningsfuld for ham blev i hans modnere Alder en Drøm her i Barndomsaarene. Han drømte nemlig en Nat, at han som Aladdin steg ned i Hulen, hvor tusinde Skatte og skinnende Frugter næsten blændede ham; men han fandt og fik den forunderlige Lampe, og da han kom hjem med den, var det – hans Moders gamle Bibel.

Hvor betydningsfuld blev ikke i Tiden denne Drøm; Barnet kan drømme, hvad den Ældre først efter Livets Kamp og Strid mægter – ikke at gribe, men at øine (s. 22-23).

Det karakteristiske ved denne passus er, at drømmen om at stige ned i hulen er pakket ind i refleksioner. Først reflekteres der psykologisk over drømmens væsen. Drømmen får ikke uden videre lov at stå som en budbringer fra en anden dimension. Der peges på dens forbindelse til det bevidste liv, uden at der dog entydigt fastslås nogen årsag til denne konkrete drøm. Drømmens karakter af varsel opretholdes samtidig med, at den er gjort psykologisk forklarlig [6].

Meget sigende er også den afsluttende refleksion: Læseren spores ind på den romantiske udviklingsmodel – barndommens drømme realiseres af den voksne efter behørig kamp – men ender et andet sted. Det, som barnet drømmer, *gribes* ikke af den ældre, det *øjnes* kun. Deri ligger noget helt afgørende. Myten realiseres ikke, man *indser*, forstår dens budskab. Myten er gjort til bærer af mening. På baggrund af livserfaringen tilegnes den intellektuelt!

Endelig er det ikke uvæsentligt, at beskrivelsen af Niels' drøm ikke fører over i en videre beretning om hans stemningsliv eller om, hvad han i vågen tilstand tænker om sin drøm. Den er helt indkapslet i forfatterrefleksioner. Dens funktion er rettet mod læseren. Den er en meddelelse til læseren om grundstørrelserne og udviklingsgangen i Niels' liv. Den er beregnet på at vække læserens refleksion. Drømmen har signalfunktion inden for en psykologisk beskrivelsesmodel.

Da Niels i romanens slutning vender tilbage til plejeforældrenes hjem, har han oplevet et religiøst gennembrud og kan nu herudfra overskue og acceptere sin tilværelse. Da mindes han sin barndoms drøm:

Til Virkelighed var blevet, hvad han engang drømte som Barn, at han som Aladdin steg ned i Hulen, hvor tusinde Skatte og skinnende Frugter næsten blændede ham; men han fandt den forunderlige Lampe, og da han kom hjem med den, var det – hans Moders Bibel.

Ja tilvisse! som en ny Aladdin var han steget ned i Videnskabens Hule, for mellem dens vidunderlige Frugter at finde Livets Lampe, og han holdt – sin Moders gamle Bibel, ikke dens Legem, men dens guddommelige Sjæl!

(s. 238).

Kapitlet hedder *Den nye Aladdin*, og det vil for Andersen sige den, som forener Nouredin og Aladdin, videnskab og tro. Men hvad har tro nu med Aladdin at gøre? Egentlig ingenting. Derfor må det betones, at den lampe, Niels har (gen-)fundet, kun i anden omgang er Bibelen, eller Bibelens ånd. I første omgang er det barnesindet, det, der vældede op i ham og fik ham til at bede (jvf. s. 231).

Og det er vigtigt at holde fast ved her. Det er den psykologiske størrelse, åbningen for de kilder, der har deres udspring i barndommen, som foranlediger inddragelsen af Aladdin-myten. Aktualiseret af hjemkomsten vækkes erindringerne om barndommen og dermed om hans barndoms drøm. Det er situationens psykologiske indhold, der kalder Aladdin-forestillingen frem – for at lade den oversætte. Ikke til udtryk for den personlige vækst, men til udtryk for en begrebsmæssig afklaring, en problemløsning på bogens debatterende plan.

Også i den indlagte fortælling om Alako, det tabte og genfundne gudebillede, kan det iagttages, hvorledes myten deformeres.

Taternes skæbne er som menneskehedens. Uddrevet fra deres sydlige hjemland er de på stadig vandring i udlændigheden. Deres religion fortæller om et paradis, som gudens søn Alako skal føre dem tilbage til (s. 99). Pantet på det tabte paradis er en stenfigur, forestillende lovgiveren Alako. Taterskens mor har ført en sådan figur med sig, men tabte den, da hun skulle føde sin datter. Datteren får senere igen et vanskabt barn, som hun altid bærer med sig, håbende på en helbredelse for barnet. På en af hendes vandringer ned sydpå har hun mødt sin mor, og af hende har hun fået håb om, at Alako-billedet vil kunne bevirke et mirakel. Hun drager op til Silkeborg-egnen, hvor det er tabt, og leder efter det, men forgæves. Statuetten er tabt et andet sted end angivet og er i øvrigt for længst fundet af den lille Karen.

Tilfældighedernes på én gang meningsfulde og meningsløse spil viser sig i, at hun, der brændende ønsker sig at finde Alako for at skaffe sit barn førligheden, uden at vide det har stået tæt ved billedet, som den lille Karen havde gemt som en lykkesten – uden at gøre brug af den.

Da taterskens barn er ved at dø, bringes begge af Niels Bryde til færgehuset, hvor nu Karen er færgemandens kone. Tatersken ønsker sig Alako for ved hjælp af billedet at hindre sit barns død. Statuetten står frit fremme i stuen, uden at hun ser den. Alle hendes ønsker er rettet mod

fortsat liv, men hendes barn dør. Først derefter ser hun statuen, men fundet er ikke tragisk, selv om det kommer for sent. Det er en bekræftelse på, at barnet lever efter døden. Kort sagt: Alako kan ikke hindre barnet i at dø, for døden er livets lov. Men Alako kan blive et symbol for det evige liv. Der sker et skifte fra jordisk til hinsidig udødelighed.

Det bemærkelsesværdige ved denne historie er, at det *ikke* er fundet af Alako, der giver tatersken troen på, at sønnen lever efter døden. Det forholder sig omvendt: hun kan ikke tro på døden, hun tænker – ganske evangelisk – på døden som sædekornets dvaletilstand i jorden, en vished skyder op i hende om, at barnet vil blive genoprejst i en fuldkomnere skikkelse i et evigt liv hos Alako. Og da, først da ser hun det, der hele tiden har stået på en hyld foran hende: statuetten.

Alako bliver da det ydre billede af en indre forestilling. Gudebilledet genfindes først, da det er blevet genskabt i det indre.

Fundet af Alako træder ikke ind i begivenhederne som den forløsende og ordnende deus ex machina. Det er ikke omverdenens svar på menneskets kalden. Den psykiske proces, hvorigennem Alako stiger op for taterskens blik, er det primære. Alako er ikke længere en trolddomskraft, han er blevet en trosforestilling, en overbevisning. Statuetten har mistet sin guddomskraft og er i stedet blevet et symbol – og *forstås* som et symbol.

Herfra ligger vejen banet til selve romanen, der fortæller om, hvordan kristendommen går under som lapidar autoritet for at genrejses i menneskets indre. *Dette* er romanens monumentale og dybsindige projekt, og ikke, som dens diskussioner ellers har forledt kritikken til at mene, at *bevise* Guds og det eviges livs virkelighed.

Og vejen ligger samtidig banet til en omtale af romanens centrale og i reglen stærkt anfægtede scene, Esthers død [8]. Her er vi ganske vist uden for romanens mytiske stof, men de to scener er så vidt parallelle, at de kræfter, der gør sig gældende ved deformationen af myten, også gør sig gældende i fremstillingen af det berømte overnaturlige indslag i romanen.

Niels Bryde lovede engang, i en diskussion om udødelighedstroen, Esther, at hvis han døde først, og der fandtes et liv efter dette, ville han åbenbare sig for hende i noget andet end den sædvanlige spøgelsesdragt, f.eks. som en tone. Esther gribes af tanken og siger, at netop i en tone ville hun gerne kunne give sig til kende for dem, hun har holdt af (jvf. s. 199).

Da Esther er død af kolera, hører Niels en høj tone. E-strengen på klaveret sprang.

I stedet for enten som Topsøe-Jensen at beklage Andersens forskrækkelige påfund eller som Knud Wentzel [9] at lade det henstå ukommenteret og dermed lade det gælde for, hvad det ser ud til at være, er der al grund

til at tage begivenheden nøjere i øjesyn.

Det kan ikke nægtes, at der her i langt højere grad end i historien om Alako er tale om, at omverdenen giver svar. Der gives tilsyneladende et tegn fra en anden tilværelse. Alligevel forholder det sig ikke så enkelt, at Esther giver sig tilkende efter sin død, hvorefter Niels – takket være dette enestående bevis – får troen.

For det første kommer tonen ikke uformidlet. Det, der sker i omverdenen, er et nøjagtigt afbillede af, hvad der lige er sket i Niels' indre. Ved Esthers dødsleje kæmper tankerne i Niels' indre frem og tilbage mellem at være og ikke at være til efter døden, indtil han – der jo allerede har vundet troen på Gud – standser ved den tanke, at den totale udslettelse må være en umulighed, hvis Gud da ellers er retfærdig og kærlig. Denne voldsomme indre proces frem til udødelighedstankens gennembrud sammenfattes i sætningen: »Hans Tanke svulmede til at sprænges!« (s. 227).

Lyden, der kommer fra klaveret, beskrives i afsnittet umiddelbart efter således:

Ha! – hvad var det for en Lyd, der høstes! Der gik en Klang, en Tone, gennem Stuen, høiere og høiere svulmende og atter forsvindende. Hvad var det!

»Kun en Streng, der sprang paa Klaveret!« sagde den ældste Søster (s. 228).

Det, der sker, er, at strengen først sprænges i hans indre, før den sprænges på klaveret. *Hans indre er det egentlige instrument.* Den ydre begivenhed kommer til som en efterklang. Tegnet fra det hinsidige er gjort afhængigt af en proces i Niels' sind.

Dette kunne romanen have ladet sig nøje med, men det gør den ikke. Det er tanken, der svulmer for at sprænges, og det bliver derfor også tanken, der kommer til at registrere og fortolke begivenheden. Dens karakter af tegn drages fra det metafysiske ikke kun ned i det sjælelige, men gøres til et psykologisk diskuterbart fænomen, bliver til symptom:

han, som stod høit over Troen selv, han, hos hvem Forstandens Prøve var det eneste Visse, han blev i dette Nu Overtroens Barn. Det er Psychologisk med mange Mennesker, og er blevet gennemført i det gamle Folke-Eventyr om Manden, der ikke kunde lade sig forskrække; hverken Kjæmper, Trolde eller Spøgelser satte ham i Angest, og pludselig, idet han en klar Morgenstund i det Frie vaagner op ved at en Flok skrigende Krager, der baskende med Vingerne flyve i Veiret, indjages han den Skræk, han altid forgjæves havde søgt. Det Naturlige, Ligeefremme, men Uventede mægter at slaae med Rædsel. – Ikke længer end Strengen vibrerede var denne

Aandetroens Tanke hos ham, den svandt bort med Klangen; men selv hos ham havde det da viist sig, at »vi have i os uendelige Føletraade for Aande verdenens ubegribelige Baner«

(s. 228).

Begivenheden beskrives ikke som begivenhed, men ud fra den reaktion, den fremkalder hos Niels. Og reaktionen forklares som et alment psykologisk fænomen. Om begivenheden er overnaturlig drøftes ikke. Men det fremhæves, at reaktionen er *naturlig*. Og så understreges det i øvrigt, at den ikke får nogen virkning ud over øjeblikket. Bevisbyrden hviler altså *ikke* på den tilsyneladende overnaturlige begivenhed. Hvad skal den da til for? Det siges klart, at dens funktion er at vise Niels, at han har andre organer til at (be)gribe tilværelsen med end forstanden. Dermed er vi forberedt på den afgørende begivenhed, fremvæksten af det lange skjulte organ, barnesindet.

Dannelsesroman og religiøst projekt

At være eller ikke være er en roman, der sætter et problem under debat. Handlingen er undertiden ved at drukne i diskussion. Selv forfatteren blander sig ivrigt i de diskussioner, hans personer fører. Man får let indtrykket af, at bogen beskæftiger sig mere med meninger og ord end med erfaringer og liv. Det er derfor forståeligt, at kritikken i sam- og eftertid har haft svært ved at se andet i romanen end et velment, men mislykket forsøg på at forsone tro og viden.

Utilfredsheden med romanen giver ekko selv hos Topsøe-Jensen, der i sit forord til bd. V af R & R forsøger at retfærdiggøre den ved at fremhæve landskabsskildringen og tidsbilledet samt bipersonerne som dens største aktiver (s. XVIII-XIX). Først med Villy Sørensens essay »De djævelske traumer« i *Hverken- eller* (1961) blev romanen taget delvis til nåde igen, omend Villy Sørensen stadig havde svært ved at acceptere Andersens »argumentation«. Denne lades til gengæld helt ude af betragtning i Knud Wentzels tolkning af romanen i hans *Fortolkning og Skæbne* (1970). Her er den for første gang blevet taget alvorligt som dannelsesroman. Omkostningen ved denne problemløst accepterende holdning til romanen er imidlertid, at såvel dens livsbillede som dens religiøse sigte forbliver så at sige uomtalt. Tilbage er kun subjektets bevægelser.

Som allerede før nævnt er *At være* en dannelsesroman og måske endda den mest regulære dannelsesroman, Andersen har skrevet. Derved –

ligesom ved sin indordning af personskæbner i et bredt tidsbillede – ligger romanen i klar forlængelse af *De to Baronesser*. Dannelsesstanken har vundet dybde i den religiøse roman med dens skildring af, hvordan gudebilledet tabes for at gjenrejses i menneskets indre. Ligeledes er forestillingen om vækst blevet klarere fremstillet i og med, at Andersen denne gang har fordybet sig i skildringen af en markant personlighed.

Det er kun på overfladen, romanen går frem efter følgende skema: troen ejes – troen mistes – troen genvindes. Nedenunder denne overfladestruktur ligger skildringen af Niels' udvikling med fremhævelse af de kræfter i ham og uden for ham, som fører ham gennem dannelsesstadierne.

Det faustiske: viljen, nåden og kærligheden

Kort fortalt er Niels et viljesmenneske, opfarende og handlekraftig. Overalt sætter han sig selv igennem over for sine omgivelser, standser skibet, da hans hund er ved at drukne, dræber katten, da det viser sig, at den er årsagen til, at han er kommet under mistanke for tyveri. Han er spontan i sin selvrealisation, hvad hans plejefader, præsten, kun kan opfatte som et udslag af en ond natur (jvf. s. 42).

Det er denne selvrealisation og viljestyrke, der fører Niels bort fra barndomshjemmets sfære over i medicinstudiet og tilegnelsen af den materialistiske filosofi. Samtidig kommer han i et konfliktbetonet forhold til sine gamle omgivelser.

I denne udfoldelse af sin natur sammenligner han sig selv med Faust: »ogsaa han stræbte jo, kjæmpede og vilde kunne give sig hen, selv til onde Magter, dersom han ved disse kunde vinde Fodfæste, stige et Trin højere« (s. 146).

Hertil har Andersen indført et korrektiv ved at lade Esther fremsætte sin opfattelse af Faust. Hendes referat munder ud i følgende fortolkning: »Faust har som Menneske, i sit Jordlivs Stræben feilet, syndet, men gennem det Skjønne, Sande og Gode løftede i Villien Sjælen sig til større Klarhed, derfor kan og maa den stige op til Naaden, baaret af Kjærligheden« (s. 145).

Nåden og kærligheden, det er de to magter, der kommer til Niels i situationer, hvor hans vilje ikke er nok, situationer, hvor erfaringen viser sig mægtigere end meningerne. Nåden erfarer han første gang, da han ligger forladt på kamppladsen, i fare for at dø, hvis han ikke bliver fundet. I denne situation prøver han at hente styrke fra sine meninger, men erfarer noget uventet: en dyb trang til vederkvægelse, til trøst. Han er som en tørstende, der prøver at overbevise sig selv om, at der ikke er

noget, der hedder vand. Han ligger »forladt, pidsket, som Orest af Tankens Furiere« (s. 168), men må erfare endnu en beskæmmende ting. Han har prøvet at neutralisere sine tanker ved et ræsonnement: »Stoffets Bevægelse ved Electriciteten, forbundet med Nerverne, bliver Hjerne-Fornemmelse, det vi kalde Bevidsthed« (smst.), men erfarer, at bevidstheden er noget højst nærværende, koncentreret i et eneste nu's uafviselige følelse: »Saaret brændte, tungt laae der som en Vægt paa hans Hoved, hans hele Tilværelse var en Smerte, hvis Høidepunkt var – nu ophører Du!« (smst.).

I denne krisesituation forsøger han at fremmane den kraft, der har været den bærende i hans faustiske tilværelse: viljen. Nu kun i skikkelse af viljen til at give slip på alt. Netop da erfarer han nåden. Tilværelsen slipper ikke ham:

Aaringers Tankning og vundne Kraft var i dette Øieblik febrile, smertelige Aandskrampetrækninger! Nei – med Villien selv maatte ogsaa denne Tilstand kunne beseires, Villien maatte kunne standse Tankernes Omhvirvlen, han maatte kunne opgive, hvad han nu trængte til: Venner, Søstre, Forældre! han maatte kunne være sig selv nok ved Villien, skjøndt han laae henkastet i det store Alt paa den hvirvlende Jordklode, der flyver saa mange, mange Gange hurtigere end Solen, hurtigere end Lyden mægter at bevæge sig.

Han gav sig hen i Intets Dyb, qvælende hver Tanke-Boble der kom: »forbi! – dette er min Tilværelse, min Flugt opad! det er Livet! – i den vaade Grøft! – glemt! – Vand-Boble i Jorddyndet det Hele! – vel! – udslettet! – glemt! – blive Græs og Straa, Dugdraabe og Dynd! det er Tilværelsen – i evigt Kredsløb – evigt! evigt!«

Pludselig rørte sig Noget tæt ved ham, et Hoved mødte hans, to Øine saae paa ham; det var hans Hund, Hvaps, der havde søgt og fundet ham. Hen til ham, Mennesket, der gav slip paa Slægt, Venner, Sjælen, – Gud, kom Dyret, den Skabning, der stod lavest af hans Kjære, og bragte ham Trøst

(s. 169).

I anden del af *Faust*, som Esther – og derfor også Andersen – viser stor fortrolighed med, er Faust efter Helenas død steget op i et bjerglandskab, hvor han lader sin smerte bag sig og foran sig i skyformationerne ser en spejling af de to kvinder i sit liv, først Helena, derefter – uden at navnet nævnes – Gretchen. Spejlingen af hende opløses ikke, men løfter sig og forsvinder:

*Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort*

(Faust II, IV akt, vers 10064-66).

Gretchen – det er romanens Esther [10], og Niels' tanker om Esther efter hendes død ligger ganske tæt op ad formuleringerne i *Faust*:

hans første, eneste Kjærlighed var til Esther, den løftede sig reen, uden menneskelig Svaghed; hun selv var endnu hos ham, med ham, og det inderligere end før, hun var den bedste Deel af hans Jordliv

(s. 229).

Med hende var den bedste Deel af denne Verden gaaet bort fra ham; forud var hun gaaet, hun, som i Aandens Skuen var ham her længst forud. Og dog mangen Stund syntes hun ham endnu nær, som hans egen Sjæl var det, og han længtes efter Gjensynet, hans Kjærlighed voxte, om muligt, endnu høiere end før

(s. 231).

Inden for den Faust-skæbne, romanen skildrer, er Esthers død et moment, der beforder Niels' udvikling. Han har mødt nåden, da han selv var ved at dø, og ved hendes død erfarer han, hvor langt kærligheden kan bære. Den vokser sig stærkere efter hendes død, så han lever et inderligt samliv med hende i sine tanker:

Jordlivet er ikke en Deel, vi i vor Sorg og Smerte tør kaste bort; vi skulle holde ud, holde ved, virke og øve, før vi kaldes videre ud i det Uendelige, for ikke der fortvivlet at maatte udbryde:

»Ewig, ewig, ist zu lang!«

Det var, som fornam han Esther om sig, som om hans Tanker vare hendes Tale; Samlivet mellem dem forekom ham saa levende, saa indvirkende som nogensinde her; han følte Trang til at smelte sammen med hendes Troes-Forestillinger, men han kunde det ikke helt

(s. 230).

I henvisningen til at virke og øve er vi på Goethesk grund, i trangen til at smelte sammen med den afdødes trosforestillinger er vi på kristelig grund. Men det, der forener Goethe-humanisme og kristelighed er forestillingen om kærlighedens gerninger, dens opdragende magt.

Erfaringen af, at kærligheden skaber et liv, der rækker ud over og sætter sig ud over døden, er forudsætningen for den endelige erfaring af nåden, af at tilværelsen kommer ham i møde. Han oplever det, da barnesindet som et nyt organ vokser frem i ham. Han erfarer, at Gud kommer til ham: »Her følte Naaden, Kjærligheden! »Troen tænker man sig ikke til, den gives!« (s. 231).

Nåden og kærligheden er de magter, der frelser den virkende og stræbende Faust, og således er det også med den viljestærke og selvudfoldende Niels Bryde. *At være eller ikke være* er da i sin grundtanke og grundstruktur et kristendøbt barn af den Goetheske dannelsehumanisme.

Dannelsen og det ufuldkomne

Men det kan ikke undgå ens opmærksomhed, at Andersen for at få pengene til at passe har måttet forlænge dannelsesrejsen ud i uendeligheden. Erfaringerne fra perioden omkring *Kun en Spillemand* lader sig ikke skaffe af vejen, kun fortolke, og det er netop det, der sker i *At være eller ikke være*.

Om Niels Bryde selv gælder det, at han når frem til at være i harmoni med sig selv, men han får ikke mulighed for at realisere harmonien. Den er vundet i og med tabet af hans jordiske lykke. Omkring ham grupperes en række bipersoner, nogle tragiske som lappeskrædderen, nogle komiske som madam Jensen, der aldrig kan komme af stedet, fordi hun skal se, hvilket lotterital der bliver trukket ud næste gang. En enkelt træder mere frem end de andre, og det er hr. Svane, digteren, der aldrig kommer til at digte, elskeren, der ikke kom til at elske og derfor skjuler sit dårlige humør under »et godt Humeur« (s. 214) [11]. Han kommer aldrig til klarhed over verden, hvis illusioner rider ham som en mare, indtil han vinder den store gevinst, hvorefter han pakker sig ind og beskærmer sig mod verden.

Romanen mangler således fuldstændig den tillid til en forsoning i livet her og nu, som er så fundamental for dannelsesstraditionen. Bogen fremviser et galleri af fortabte, kulminerende i scenen fra Almindeligt Hospital. Andersen har blik for det ufuldkomne liv, og da må dannelsens fuldendelse skyde sig ud over døden.

I forlængelse af *De to Baronesser* fastholder og uddyber *At være eller ikke være* dannelsesstanken. Men der mangler tiltro til en udligning mellem jeg'ets trang og verdens tilbud. Dannelsen bliver da først og fremmest et spørgsmål om vækst og tilegnelse i det personlige. Det ufuldkomne liv gør, at lykken bliver, som den blev det for hr. Svane: »en deilig Drøm, aldrig opfyldt, og det var hans Lykke – dog han vidste ikke sin Lykke, anede den ikke!« (s. 131). Herved peger romanen frem mod *Lykke-Peer*.

X: *Kunsten som myte*

Lykke-Peer

Aladdin

I Hermann Hesses sildefødning af en dannelsesroman, *Glasperlespillet*, hedder det et sted:

Held har hverken noget at gøre med ratio eller med moral; det er ifølge sit væsen en magisk faktor, noget som hører til et tidligt, ungdommeligt trin i menneskeheden udvikling. Den naivt heldige, den af feerne begavede, af guderne forvante, er intet objekt for rationel iagttagelse og dermed heller ikke for den biografiske beskrivelse, men er symbol og står hinsides det personlige og historiske

(Mogens Boisens oversættelse, 1973, bd. I, 170-71).

Senromantikeren Hesse har her givet et præcist signalement af de størrelser, vi i studiet af H.C. Andersens romaner har benyttet som udgangspunkt for beskrivelsen af Andersens placering mellem romantik og realisme. Hesse taler om en persons kæbne, der kan blive symbol, stå hinsides det historiske, om det magiske, det, der står eventyret og myten (feerne og guderne) nær, over for det, der er underkastet rationaliteten, den kritiske beskrivelse. Vi har her kaldt størrelserne for syntese og analyse og kaldt deres fremtrædelsesformer for myte og roman.

Med Hermann Hesse ved hånden kan vi nærme os det sidste af Andersens større prosaværker, *Lykke-Peer*, skrevet og udgivet i 1870, da klokken var ved at falde i slag for en ny tid.

Fortællingen er på mange måder, både i enkeltmotiver [1] og hovedmotiv, tematisk og stilistisk, en opsummering af forfatterskabet. En ikke ringe del af de historier, Andersen har fortalt, er forklædninger for én og samme historie, og den fortælles nu i *Lykke-Peer*. Det, der i særlig grad gør denne historie til et mødested for hovedtendenser i forfatterskabet, er, at den genremæssigt og i holdning og stil rækker ind over såvel romanens som eventyrets gebet. Allerede filosofen Rasmus Nielsen, for hvem Andersen læste begyndelsen af *Lykke-Peer* højt, bemærkede, at »han syntes at jeg havde brudt en ny Retning, mellem Eventyr og Roman. -« (H.C.A.s dagbøger VIII, 407).

Lykke-Peer er både myte og roman, den er en roman om myten og dens virkeliggørelse.

Dette medfører, at fremstillingen i nogen grad fjerner sig fra de forestillingsformer, der er typiske for romanen. Ganske vist bibeholdes den for udviklingsromanen karakteristiske skildring af et helt livsløb, hovedpersonens gøren og laden fra fødsel til død (eller livets kulmination, hvad der her bliver ét og det samme) med klar markering af udviklingens hovedfaser, dens forudsætninger, kriser og mål. Og romanens interesse for miljøer og personer, for beskrivelse og diskussion er ligeledes at spore.

Det karakteristiske for *Lykke-Peer* er imidlertid sammentrængningen, den uhyre forkortning af det skildrede. Det bevirker, at muligheden for en bredere psykologisk eller social skildring ikke er til stede, den analytiske holdning får et meget ringe råderum. Selv om fortællingen for det meste beskæftiger sig med en genkendelig virkelighed, bliver denne i og med forkortningsteknikken gjort til andet og mere end virkelighedsrepræsentation, den bliver gjort til symbol. Selv de tilsyneladende løsest tilknyttede anekdoter, eksempelvis historien om gravstenen eller historien om provinsbykonens oplevelse af teatret, episoder, som den biografisk orienterede forskning har gjort sig megen umage med at føre tilbage til oplevelser i Andersens privatliv, har funktion som symbolske sammentrængninger af emner, der indgår i fortællingens univers.

Dertil kommer den enkle komposition. Andersen har i *Lykke-Peer* givet afkald på alle de romantekniske raffinementer, han har anvendt fra og med *O.T.* frem til og med *De to Baronesser*: analytiske tilbageblik, suspense, parallelkomposition m.m. Handlingen er bygget op i en fremadskridende udfoldelse og konkretion af den skæbne, der profetisk præsenteres ved fortællingens begyndelse: Aladdin-skæbnen, Peer som den af lykken udvalgte. Handlingen starter med forudsigelse og ender med bekræftelse, bevæger sig fra ubevidst væren til bevidst realisation.

Det er en historie om vækst, men ikke om dannelse, i hvert fald kun en dannelse på et meget rudimentært plan. Peer lærer at tage pejling af den småborgerlige virkelighed og lukke ørerne for dens sirenetoner, han lærer at finde sig selv i en alsidig udfoldelse af sine evner, at blive skabende. Der bliver ikke tale om at lade jeg'et forene sig med verden, men om at lade den magiske kraft i jeg'et udfolde sig som en plante, der skyder op og bliver til stængel, blade og blomst.

Nok er der markeret klare faser: opdagelse af talentet – skoleår – kunstnerbane, men selve den menneskelige udvikling går for sig via umærkelige overgange. Først skildres Peer som et rent barn, siden er han vokset til mand, uden at man ret har kunnet se, hvordan. Det fortælles og demonstreres blot, hvordan han »eiede Barnesindet og Mandens Udholdenhed« (R & R V, 288), og denne linie fastholdes frem til slutningens beskrivelse af hans sejr med operaen *Aladdin*, hvor han både viser sig som

den overlegne komponist, »Aandernes Behersker og Tonernes Mester« og som den sanglige og skuespillermæssige inkarnation af Aladdins-sindet, »det uskyldige Barnesinds Leg og Jublen« (s. 316).

Det ville være forkert at bebrejde Andersen, at hans personskildring på den måde bliver til et postulat. Han vil jo netop ikke analysere. Hovedpersonen er ikke af kød og blod, han er symbol. Fortællingens materiale er en genkendelig virkelighed, men den er organiseret omkring romantikkens drøm om syntesen, myten om Aladdin.

På ét felt er Andersens version af Aladdin-myten endda mere præget af helhedstænkning end Oehlenschlägers udgave. Skuespillets Aladdin måtte kæmpe med og udstøde fornuftens, tankens repræsentant, Noureddin. Hos Andersen har Aladdin optaget Nouredin i sig.

Grossererens frue kan ikke begribe, hvorfra Peer har fået sine evner, for hvor skulle han have fået dannelse fra:

»Det er Geniet!« sagde Grossererens, »Geniet! det fødes – af Guds Naade!«

»Tilvisse!« sagde Fruen, og foldede Hænderne derved, da hun talte til Peer. »Skjønner De ret af ydmygt Hjerte paa, hvad De har faaet? Himlen har været Dem ubegribelig naadig! Alt er givet. De veed ikke, hvor gribende Deres Hamlet er! De har selv neppe Forestilling derom. Jeg har hørt, at mange store Digtere vide heller ikke selv, hvad Herligt de have givet, Philosopherne maae klare det for dem. Hvorfra har De fremmanet Deres Hamlet?«

»Jeg har tænkt over Charakteren, læst en Deel af, hvad der er skrevet om den Shakespearske Digting, og siden paa Scenen levet mig ganske ind i Person og Begivenhed! – jeg giver min Deel og Vorherre giver Resten!«

(s. 300).

Ganske vist kommer Peer sovende til et og andet (»han var jo *Lykke-Peer*« (s. 275)), den vigtigste overgang i hans liv foregår i drøm eller feberfantasi, stemmens gåen og kommen er noget, han ikke har indflydelse på, hans afgørende kunstneriske sejr er en realisation og bekræftelse af hans natur, han viser spekulationen væk fra musikken og dyrker det naturmalende (s. 288 og 299), han kan bedre i praksis end i ord overbevise syngemesteren om den wagnerske skoles fortræffelighed (s. 304), men er dog samtidig, som den ovenfor anførte dialog viser det, bevidst om, hvad han gør, arbejder med sit stof og sit talent.

Tanken er med hos denne Aladdin, den er ikke i konflikt med hans drøm om den totale udfoldelse af den givne natur.

Allerede i skildringen af Pæers barndom er fortællingen klart lagt an som en figuration over Oehlenschlägers *Aladdin*. Pæers leg med de andre drenge, hans fund af ravhjertet, sølv mønten og guldringen svarer til

Aladdin's magiske held, appelsinerne, der falder i hans turban. Peer har det i sig, og livet former og udvikler ham, giver ham opgaver og erfaring, så han til sidst også evner at give det fra sig, at samle syntesen af sit liv og sine evner i produktionen og fremførelsen af operaen *Aladdin*, musik og skuespil, ubevidst og bevidst i ét.

At det er denne syntesens Aladdin, besværgelsen af livets inderste og samlende kraft, af det mytiske, at det er dette, fortællingen handler om, ses ud af beskrivelsen af Peers opera. Operaen består af to akter, først skildringen af Aladdin som barn og af hans forberedelse til at stige ned i hulen, dernæst nedstigningen og oplevelsen af, hvordan tingenes stemmer smelter sammen til én stor harmoni. Operaens kulmination og slutpunkt er scenen, hvor Aladdin griber lampen, sombruset af *Aanderens Sang* (s. 317).

Det er vækst og bekræftelse, men i modsætning til Oehlenschläger lader Andersen sin Aladdin sætte ud over det menneskelige og over fastholdelsen i tiden. Aladdin's lykke fremmanes som en rus, en euforisk skildring af en momentan syntese. Men det euforiske opsving med myten lader problematiske størrelser blive åbenbare: tiden og det menneskelige.

Ved sit emne, Aladdin-skæbnen, og ved sin vovefulde griben efter myten er *Lykke Peer* da på endnu et punkt en resumering af forfatterskabet, idet fortællingen fra 1870 griber tilbage til, sammentrænger og nyformulerer det store romantiske eksperiment fra 1835, debutromanen *Improvisatoren*. I denne roman sættes problemerne an, roman over for myte, analyse over for syntese, men der var en tro på, at myten, drømmen, oplevelsen af det indre lys kunne genføde og bære personen og smeltes sammen med virkeligheden. Antonio skulle som Aladdin være en livskunstner. Denne goethesk-romantiske tillid til tilværelsen er gået fløjten i *Lykke Peer*. Her lykkes det ikke at smelte myten og hverdagens virkelighed sammen. Der er for meget roman i *Lykke Peer*, til at den kan blive myte. Den kommer til at *handle om* myten, den bliver en anråbelse og besværgelse af myten, og det er noget ganske andet.

Den problematiske virkelighed

1. Borgerskabet og borgerligheden

Det sociale spektrum, der præsenteres i *Lykke-Peer*, er ret bredt. Vi møder fattigfolk, medlemmer af småborgerskabet, repræsentanter for et velhavende borgerskab og medlemmer af højadelen. De helt fattige indtager en særegen stilling i fortællingen. Der bruges ikke megen plads på at be-

skrive deres vilkår, men de udgør alligevel et af bogens væsentligste sociale lag derved, at Peer vokser op som et fattigmands barn. Ej heller højadelen siges der meget om, endda mindre end om de fattige, men denne klasse har betydning som det mål, der vinker forude på Peers livsbane. De to her nævnte sociale lag fungerer altså som temabærende yderpunkter på skalaen.

Det interessante er, at det er borgerskabet, fortællingen vier størst opmærksomhed. Karakteristikken af det velhavende borgerskab er sparsom, men slående: den rige grosserer og hans frue er så temmelig uforstående og lidt nedladende over for Peers kunstneriske evner. Selv om de var nærmest til at være hans mæcener, er de det ikke. De sættes på plads allerede i fortællingens begyndelse, hvor Peer finder guldringen og ravhjertet. Guldringen viser sig at være grossererfruens forlovelsesring, som hun har tabt for tre år siden. I al den tid har den ligget i rendestenen. Selv i skarnet kan Peer finde noget værdifuldt, endda noget, som de rige skødesløst har kastet bort. Ravhjertet, som den synske farmor kan se noget særligt ved, mener grossererfruen kun er »en ringe Ting« (s. 250), hvorfor Peer får lov til at beholde det. Her er symbolsk sammentrængt hele dette sociale lags syn på Peer: hjertet, følelsen og den skabende evne regnes af de rige for en ringe ting.

Dermed er der markeret en social virkelighed, der anfægter gyldigheden af de normer, Peer lever efter, værdien af det mål, han lever for. Dog er det ikke denne virkelighed, der er den mest problemskabende, det er derimod den, der udgøres af småborgerskabets livssfære.

Fortællingen rummer en stærk angst for at synke ned i et småborgerligt hverdagsliv. Det anskueliggøres med mild ironi, hvordan det går den kunstner, der går bag af dansen og må lade sig nøje med en hverdagslykke. Jomfru Frandsen bliver på sine gamle dage gift med hofboghinder Hof, kommer i skindindbinding og med guldsnit. Hun får sin kakkellovnskrog og lever et liv, hvis vildeste luksus er grisesylte og tevand. I sine unge dage var hun ved balletten. Nu kan hun kun sukke: »Velskabt og moralsk! det var min Glands-Periode« (s. 254).

Da Peer kommer i overgangsalderen og mister sin sangstemme, sendes han til en provinsby for at gå i skole. Hele dette afsnit, der svarer til midterfasen, krisen i dannelsesromanen, er én lang skildring af Peers møde med og fristelse af småborgerligheden. Det problematiske moment i Peers udvikling har således ikke noget med hans karakter at gøre, men er en størrelse i omverdenen, en væsentlig og påtrængende side af den verden, en regulær dannelsesproces skulle tage sigte på at forsone ham med. En sådan dannelse finder, som før påvist, ikke sted, og det må hænge intimt sammen med den generelle afvisning af småborgerskabet

og den lykke, det kan tilbyde.

Allerede i skildringen af togrejsen til provinsbyen slås tonen an. Enkens komiske beretning om barnets grav er ikke bare en historie, Andersen med vold og magt skulle have afleveret. Madammens i og for sig berettigede forsvar for gravens opretholdelse bliver ved hævdelsen af ejendomsretten og understregningen af alt, hvad hun har betalt, til en ganske smålig og lavkomisk affære. At hun tror, at sommerfuglen på gravstenen betyder letsindighed, og derfor stiller gravstenen hjemme i sit spisekammer, indtil en student får hende overbevist om, at sommerfuglen betyder udødelighed, viser, hvordan der i *Lykke-Peer* graves enorme kløfter mellem småborgerskabet på den ene side og dannelsen, kunsten på den anden side.

Det er denne modsætning, det meste af provinsbyafsnittet handler om. Hr. Gabriels menageri med de snottede unger, tåbelige pensionærer, den muntre og fortrukne kone, som altid ligger i klammeri med sine piger, stiller sig moralsk an og alligevel spiller op til at gøre Peer til en Romeo på livets scene, alt dette er én lang karikatur af småborgerskabets dagligliv. Fornøjeligt at iagttage, men uudholdeligt at leve i.

Hvad kunsten har for vilkår her, bliver man klar over, når man hører, at der i hr. Gabriels stue ligger en roman opslået med et stykke smørrebrød hen over bladene som et bogmærke (jvf. s. 262).

Der har nylig været en omrejsende skuespillertrup i byen. De har spillet Schillers *Røverne*, hvad der har optaget hr. Gabriels børn meget. Men hvad har de fået ud af det? Kun replikken: »Drømme komme fra Maven«. Så er det sagt.

Alt dette er jo hverken en anfægtelse eller en fristelse for Peer, kun en markering af en virkelighed, det ikke vil kunne lade sig gøre at indoptage. Fristelsen kommer i skikkelse af apotekerens smukke datter, som skal spille Julie ved en amatørforestilling, hvor Peer skal være Romeo.

Peer forelsker sig i hende, men det markeres allerede ved beskrivelsen af prøverne på stykket, hvad det er for en verden, han er ved at blive fanget ind af. De egentlige agerende er husdyrene, katten, papegøjen og hundene, hvis stigende aktiviteter giver en grotesk spejling af Peers stadig voksende kærlighed:

Frøkenen havde sin egen Kat: »Graciosa«, yndig og blød i Skindet; den laae i Vinduet, i Skjødets, paa Sytøiet eller løb hen over det dækkede Middagsbord; Fruen havde Hønsegaard, Andegaard, Papegøje og Canarifugle; Poppedreng kunde overskrige dem Allesammen. To Hunde, Flick og Flock, gik i Stuen, de vare aldeles ikke Potpourrikrukker, de laae i Sopha og i Ægteseng.

Læseprøven begyndte og blev kun et Øieblik afbrudt ved at Hundene oversavlede

Madame Gabriels nye Kjole, men det var af bare Venlighed og det plettede ikke. Katten bragte ogsaa lidt Forstyrrelse, den vilde endelig give Pote til Julies Fremstilerinde, sidde paa hendes Hoved og vifte med Halen. Julies ømme Tale delte sig lige meget mellem Katten og Romeo. Hvert Ord, Peer havde at sige, var netop det, han vilde og maatte sige til Apothekerens Datter. Hvor var hun yndig og rørende, et Naturens Barn, der, som Madame Gabriel kaldte det, gik ved Siden af sin Rolle. Peer blev ganske varm derved.

Det var vistnok Instinctet eller noget Høiere hos Katten: den satte sig paa Peers Skulder og ligesom billedliggjorde Sympathien mellem Romeo og Julie.

Ved hver senere Prøve blev Inderligheden klarere, fyldigere, Katten fortroligere, Poppedreng og Canarifuglene mere skrigende; Flick og Flock løb ud og ind
(s. 268).

Det skal bemærkes, at Peer har en rival, den tykke rådmand, som den kønne apotekerdatter ender med at tage for at blive forsørget.

Peers fristelse fremstilles symbolsk ved slutningen af hans ophold i provinsbyen. Både madam Gabriel og apotekerens datter har opfordret Peer til at blive skuespiller og optræde som Romeo (jvf. s. 278), og det får tanker og drømme til at vælte op i Peer. Det er aften, og han har sat sig ned i haven, der går ud til engen. Tågerne bliver til elverpigerens dans. Ligesom hr. Oluf fristes på vej til sit bryllup, fristes Peer på vej til sin bestemmelse, kunsten. I en feberfantasi ser han elverhøj rejse sig som et mægtigt slot. Alt er strålende, men kunstigt: »Skyerne vare af Marmor; blomstrende Træer af Guld og kostelige Stene snoede sig om de mægtige Marmorblokke« (s. 279), og med rette kan han stillet over for denne forlokkelse spørge: »Var det Himlen eller var det Elverhøj?» (smst.).

Han bliver lukket inde i slottet, hvor han ser, at den ene af elverpigerne ligner apotekerens datter. Men hun er hul i ryggen. Hendes skønhed er en forblændelse, bagved lurer tomheden, borgerligheden. Han står i fare for at dø, klemmt sønder og sammen af slottets mure. Han reddes af sin barnenatur (farmor synger en salme), og da han er undsluppet borgerligheden, får han sin stemme igen, kunstnerkarrieren kan begynde.

Der kunne gøres mere ud af beskrivelsen af småborgerligheden og dens hverdagslykke, men vi kan lade det blive ved analysen af denne symbolske sammentrængning. Overalt i fortællingen er det småborgerlige liv beskrevet som et fald ned i perspektivløsheden, en indespærring. I denne ufrihed trives kunsten ikke.

Latterliggørelsen af småborgerligheden er synonym med en latterliggørelse af hverdagen. Den er et forsvar for en større vision, men også et tegn på, at visionen har vanskelige kår, idet fortællingen ikke har noget

andet billede af almindelig menneskelighed. Eksistensens vilkår er gjort af med en grimasse.

2. *Det sociale problem*

Fortællingen om Peer kan læses som endnu en variant af den forunderlige historie om den fattige dreng, der takket være sin begavelse baner sig vej op til anerkendelse og høj position i samfundet. Denne lykkens vej afsætter samtidig bitre erfaringer om samfundet, hvor kontrasten mellem rig og fattig er stor.

Der lægges ud med en stærk understregning af den sociale ulighed. To børn fødes i samme ejendom på samme tid. Den ene som søn af grossererens, den anden som søn af pakhuskarlen. Grossererens er i stand til at stille en tønde guld uden for sin dør, pakhuskarlen har kun en skarnsfjerdning uden for sin dør. Overalt i beretningen om de to børns opvækst peges der på forskelle i deres påklædning, vaner og muligheder.

Ingen af disse forskelle giver dog anledning til bitre kommentarer, hverken fra forfatterens eller fra hovedpersonens side. De jævnes overalt ud med forsikringer om, at de to drenge, Felix og Lykke-Peer, var lige lykkelige. Andersen er meget omhyggelig med at understrege de mange ligheder, som langt opvejer forskellene. Den sociale ulighed er observeret som et kendetegn ved samfundet, men den er ikke nogen hindring for lykken.

Og dog: to steder i fortællingen viser uligheden sig alligevel at være et problem, at give anledning til bitterhed. Det ene tilfælde er situationen omkring ballet hos provsten, hvor Peer under pres af den ydmyghed og taknemmelighed, han som fattig har lært at skulle vise over for den rige grossererfamilie, for hele aftenen må afstå sin dame til Felix. Moderens og farmoderens forventninger til ham, den sociale rolle, stiller sig i vejen for hans lykke:

Peer sagde ikke Noget; han bar tungt paa det hele Dagen. Om Aftenen, ved Sengetid og i Dynerne jog det Sønnen bort, det talte inde i ham: »man bøier sig, man føier sig!» – det havde han gjort, lystret Rigdommens Barn, – »fordi man er fattig født, stillet i Naade og Afhængighed af disse Rigdomsfødte. Ere de da bedre end vi? Og hvorfor bleve de skabte bedre end vi?»

(s. 273).

Det er det sted i fortællingen, hvor den sociale ulighed er stærkest erfaret og formuleret. Det andet tilfælde, hvor den slår igennem, er meddelelsen

om, at apotekerens datter har ladet sig overtale til at gifte sig med den tykke velhavende rådmand. Bitterhed og pessimisme kommer til at præge Peers poesier og meninger.

Begge disse erfaringer af den sociale ulighed får lov at stå ved magt. Og det er bemærkelsesværdigt, for tendensen i fortællingen går ellers ud på at hævde, at fattigdommen på en måde er lykkeligere end rigdommen. Det antydes endog, at rigdommen er falsk glimmer, jvf. murværket i grossererens hus: i sol- og månelys stråler det som diamanter; i virkeligheden er det »indæltet med Glasstumper« (s. 245). For hver ulighed, der påvises i børnenes opvækstvilkår, understreges det, at Peer med sine muligheder var lige så lykkelig, ja måske endda den lykkeligere.

Når Felix har fremmed amme, og Peer må nøjes med sin egen mor, så er det Peer, der er naturen nærmest. Når Felix kan sidde på bukken og lege, at han kører vognen, må Peer nøjes med to stole stillet an som en vogn oppe i stuen. Men: »han var den virkelige Kudsk, det var lidt mere end at bilde sig ind at være Kudsk« (s. 246). Peers fantasiverden er en compensation, men tillægges større realitet end Felix' verden.

Felix' rigdom gør ham til en blasert type uden udviklingsmuligheder. Peers fattigdom åbner for fantasiens verden, for den indre rigdom. Sådan ser fortællingens regnestykke ud, og det kan også overføres på de nævnte bitre erfaringer. Der kan berettes om dem med overbærenhed og humor, fordi de opløses af senere og mere omfattende erfaringer. Apotekerens datter var jo hul i ryggen, en repræsentant for den altkvælende småborgerlighed. I konkurrencen om enkebaronessens datter er det kunstneren Peer, der foretrækkes frem for levemanden Felix.

Denne præference bliver dog aldrig afprøvet socialt. Den opleves som et sjæleligt møde omkring Peers kunstneriske sejr. Når det ikke kommer længere, kunne det måske netop hænge sammen med, at den sociale ulighed har været en erfaring af faktiske forhold, der gjorde sig gældende uanset viljen til at underkende dem. Og måske bør man heller ikke se bort fra betydningen af, at Peers liv i fantasien *også* er en form for compensation. Felix får som barn sin egen rigtige pony og hjælpes af en kongelig berider. Peer må ride på kæphest og nøjes med farmors forklaring om, at man ikke kan have heste i en taglejlighed. Herfra er vejen ikke lang til situationen, hvor Felix som den rige mands barn sidder i loge, har handsker på og bruger teaterkikkert, mens Peer nede på scenen er kongebarnet, der løftes på skjolde. Kunsten som rigdom, javist, men også som compensation!

I den forbindelse er der grund til at minde om, at Peers udvalghed også medfører en udsathed. I samme omfang, som han udmærkes af lykken, sættes han uden for fællesskabet, chikaneres af de andre. Aladdin

blev hyldet af sine kammerater, Peer dænges til af dem. Socialiteten opleves som en trussel.

Endelig slår det sociale problem også igennem som en mistillidserklæring til virkeligheden og dens mulighed for at tilbyde varig tilfredsstillelse.

3. *Det erotiske problem*

Modstillingen af Peer og Felix kaster også lys over det tredje og sidste af de problemfelter, der stiller sig hindrende i vejen for en realisation af den mytiske identitet eller blot for en regulær dannelsesproces. Peer og Felix kommer fra hver sin ende af samfundet og får derfor hver sin lykke. Men det er fortællingens pointe, at Peer takket være sin indre rigdom også baner sig vej til ydre rigdom og social anseelse. Han bliver i stand til at købe et hus på landet til mor og farmor, og han færdes og accepteres på lige fod med Felix i de fineste cirkler.

Kun på ét punkt er Peers ydre lykke tvivlsom, og det er, når det gælder det erotiske. Den varige – og måske dybestgående – modsætning mellem Peer og Felix har at gøre med konflikten mellem at forbruge sig selv i kunsten eller at leve sig ud i erotiske forhold. Felix løber af med Peers dame ved ballet hos provsten, han vil have Peer til at holde gilde for at kunne få fat på nogle af de små danserinder; det er ham, der gør Peer opmærksom på enkebaronessens datter etc. »jeg troer, Himlen hjælpe mig, at De endnu slet ikke forstaaer at være et ungt Menneske!« siger Felix, og kommentaren dertil er sigende: »Det forstod just *Peer*, paa sin Viis! med sit fulde, varme, unge Hjerte elskede han Konsten, den var hans Brud, hun gjengjeldte hans Kjærlighed, løftede ham i Solskin og Glæde« (s. 301).

Virkeligheden var ikke problematisk, hvis den kunne omskabes. Men det er netop det, den ikke kan i *Lykke-Peer*. Peer søger sin lykke i kunsten, i en skabelsesproces, hvor han kan danne sin egen virkelighed, forbruge sin eros. Men samtidig begærer han den virkelighed, han sætter bort fra.

Kunsten er hans brud, men han ønsker sig også enkebaronessens datter.

Konflikten mellem disse ønsker løser fortællingen ved et spring over i en kunstnerisk totaloplevelse, der hævdes at indbefatte livet. Oplevelsen sprænger Peer, så han falder død om.

Naturen

Når hverdagens småborgerlighed, det sociale og det erotiske efter tur har vist sig problematiske, hvad bliver der så tilbage til myten at slå rod i? Der bliver to sfærer til rest: naturen og kunsten.

Selve opfattelsen af naturen er i *Lykke-Peer* den samme som i *De to Baronesser*. *Lykke-Peer* er en fortælling, der handler om sammenhæng og vækst i naturen. Peers udvikling er som tidligere nævnt ikke præget af bratte omslag, fornægtelse og kamp for at genvinde det tabte. Ligesom Elisabeth udvikler han sig i oftest umærkelige overgange. Han udvikler og bearbejder sin evne stadig mere og tilegner sig større omverdensforståelse, indtil han fuldt færdig kan tage alle evner i brug, blomstre én gang for alle. Skabelsen og fremførelsen af operaen *Aladdin* er meningen med og summen af hans liv. Gentagelsen er ikke en romantisk kategori. -

Et af fortællingens centrale symboler er et vækstsymbol: ravhjertet, han fandt som barn, bærer han altid på sig, thi farmor har jo i det set noget betydningsfuldt. Den første nat hos familien Gabriel drømmer han, at han lægger ravhjertet i en urtepotte, »og det voxte til et høit Træ, gjennem Loftet og Taget; det bar i tusindviis Hjerter af Sølv og Guld« (s. 264-65).

Aladdin var naturens muntre (= sorgløse, ubekymrede, umiddelbare) søn. Peer er også en naturens søn, men det er ikke let at sige, om det er det sorgløse eller bekymringen, man lægger mest mærke til ved ham. Naturen er ikke som i *De to Baronesser* en altomfattende nøgle til fortolkning af tilværelsen, omfattende også samfundet. Naturen er i *Lykke-Peer* sat uden for samfundet og danner både et tilflugtssted og et kritisk potentiel over for dette. Naturen står i modsætning til rigdommens falske glimmer, der kun hidrører fra glasstumper indæltet i murværket. Levevis og tænke måde i det rige borgerskab er overalt kritiseret ud fra en forestilling om naturlighed. Naturen spilles også ud mod småborgerskabets indelukthed, mod kvælningsdøden i dets hverdagsliv.

Peers lykke er at have adgang til sin egen natur, være ét med den, midt i et naturløst samfund. Han kan dele ud af sin lykke ved at flytte mor og farmor bort fra byen og ud til et lille idyllisk landsted.

Fremfor alt er naturen den stemme, der lyder i kunsten. Under sit ophold hos familien Gabriel drømmer han om at få sin stemme igen. Han drømmer, at det er pinse, »og han var ude i den deilige, grønne Skov, hvor Solen skinnede ind imellem Grenene, og hvor hele Skovbunden stod fyldt med Anemoner og Kodriver« (s. 275). Peer spørger kukkeren, hvor mange år han skal leve, og får kun ét kuk til svar. Utilfreds med det svar beder han kukkeren kukke om igen, og nu kukker den i én uendelighed,

»saa *Peer* gav sig til at kukke med, og det saa livagtigt, som om han selv var en Kukker, men hans Kuk blev stærkere og klarere; alle Sangfuglene quiddrede ind deri, *Peer* sang dem efter, men meget deiligere: han havde hele sin klare Barnestemme og jublede i Sang. Han var saa glad i sit Hjerte, og vaagnede derved, forvisset om, at Klangbunden endnu var i ham, at Stemmen laae derinde, og nok en lys Pintsemorgen vilde komme frem i al sin Friskhed« (s. 275).

Flere ting spiller med ind i denne beretning om Peers drøm: livets korthed over for uendeligheden/udødeligheden i kunsten [2], kunsten som en Guds nådegave i lighed med pinseunderet, hvor Helligånden udgydes over disciplene og får dem til at tale i tunger (allerede af Oehlsenschläger brugt som billede på inspirationen [3]), men først og sidst kunstnerevnens nære forbundethed med naturens stemmer.

Kunstens forbundethed med naturen er betonet helt fra barndommen af. Det hedder om ham, at han sang »vildt«, at han »ligesom en lille Fugl jublede ud med Stemmen, lod Tonerne, der kom af sig selv, klinge som de vilde«, at han »sang som Fuglene synge« (s. 258).

At stemmen »revner«, betyder derfor, at adgangen til at øse af den umiddelbare natur bliver gjort problematisk. Han skal nu ikke blot kvidre som fuglen. Der markeres en svag parallel til den trefasede dannelsesmodel, når der tales om, at han nu i stedet må til at »tænke alvorligt over sin Christendom« (s. 259). Fra umiddelbar natur over refleksion til genvindelse af naturen: en sådan udviklingsproces ville gøre *Lykke-Peer* til en regelret dannelsesroman. Skemaet kan anes, men heller ikke mere. Ud over den anførte formulering er der intet, der peger i retning af, at opholdet i provinsbyen skal opfattes som et refleksionsstadium. Det er her noget helt andet, nemlig borgerligheden, der truer med at lukke *Peer* inde og berøve ham hans natur.

Drømmen om gøgens kukken varsler om stemmens og den umiddelbare naturs tilbagevenden. Nu nøjes han ikke med at synge som en fugl, men kan genkende og genskabe naturen i musikken. Banebrydende bliver oplevelsen af Beethovens 6. symfoni, Pastorale-symfonien: »det var især Andanten: »*Scene ved Bækken*«, som forunderlig mægtigt gennemstrømmede og løftede vor unge Ven; den bar ham ind i den levende friske Skovnatur; Lærken og Nattergalen jubilerede, Kukkeren sang ind deri. Hvilken Naturpragt, hvilket Vederqvægelsens Væld! Fra denne Stund kjendte han hos sig selv, at det var den malende Musik, hvori Naturen afspeilede sig og Menneskehjertets Strømninger gjenklang, som slog dybest an hos ham, *Beethoven* og *Haydn* bleve hans Yndlings-Componister« (s. 288).

Det er på denne baggrund, man skal forstå den musikalsk set noget

ejendommelige oplysning om, at Peer, der ellers gør sig til talsmand for »fremtidsmusikken«, dvs. Wagners operaer, og selv synger hovedpartiet i *Lohengrin*, i sin kompositions måde skulle vise inspiration fra Haydn (jvf. s. 314). Navnet Haydn fungerer som signal for det naturmalende, for kunstens nære tilknytning til naturen.

Denne betones igen og igen. Gennem syngemesterens vejledning lærer han at fornemme, »hvad Skoven og Havet fortæller, hvad der klinger i de gamle Kæmpehøie, hvad hver Fugl synger med sit Næb og Blomsten lydløs udaander i Duft« (s. 288). Naturligheden i Peers foredrag fremhæves, det organiske i opfattelsen, og at han synger Schuberts sange om den vandrende møllersvend, er også som et pust af den frie natur (jvf. smst.). De sange, han selv komponerer, bliver til i en umiddelbar udstrømning af sindsstemningen. De er ikke påfund, men natur-udbrud (jvf. s. 297). Peers begejstring for Wagner skyldes også en forståelse for den organiske nødvendighed, der hersker i hans operaer, og en protest mod den unatur, det er at indlægge store arier i en recitativisk båret dialog (jvf. s. 303-04).

Peers egen opera, *Aladdin*, bliver det totale udtryk for disse tendenser. Her klinger naturens stemme helt og fuldt:

Hvo husker ikke Henselts Musikstykke: »si l'oiseau j'étais«, der giver ligesom et jublende Fugleqvadder; her var noget Beslægtet: jublende, legende Børn, glade Barnerøster, Mund i Mund; Gjøgen kukkede med til dem, Droslen slog. Det var det uskyldige Barnesinds Leg og Jublen, Aladdins-Sindet; da rullede ind deri et Tordenveir, Noureddin øvede sin Magt; et dræbende Lyn slog ned, sprængte Fjeldet etc. etc.

(s. 316).

Naturen er den stemme, der lyder i kunsten, men den er, som påvist, trængt af hverdagen og det sociale. Derfor kan den ikke danne noget residuum for myten.

Kunsten

I *Improvisatoren* var myten en dimension i tilværelsen, identiteten kunne erfares og realiseres. Det var ganske sigende, at det netop var i romanformen, Andersen dør talte om det mytiske. En opløsende og en sammenfattende bevidsthed stod side om side og prøvede kræfter med hinanden.

Lykke-Peer, hvis motiviske tilknytning til *Improvisatoren* er åbenbar, skulle genremæssigt set give myten langt bedre vilkår. Men forholdet er det, at fortællingen om Peer, alle sine mytiske referencer til trods, demon-

strerer, at myten vanskeligt kan realiseres. Angsten for småborgerligheden, erfaringen af samfundets indretning, indsigten i vilkårene for den kunstneriske skaben: den mulige fortabelse af den menneskelige lykke, tilsammen tvinger disse ting Andersen til at bryde vej for en ny bevidsthed, der kan rumme den gamle romantiske drøm.

Det afgørende udsagn i *Lykke-Peer* er, at det mytiske nærvær, enheden, opleves i kunsten. Det Wagner-inspirerede totalkunstværk om Aladdin-figuren rummer ikke Oehlenschlägers filosofisk og moralsk orienterede dannelsesstanke. Det *fremstiller*, giver i et nærvær essensen af Aladdin. Her er ikke sindets prøvelse, kun selve den mytiske situation: nedstigningen i hulen og situationen, hvor han griber »Lykkens Lampe ombruset af Aandernes Sang« (s. 317).

I kunsten er det til stede, som Andersen har søgt overalt: den totale sammensmeltning, den fuldkomne enhed og harmoni, og ikke mindst den levende og åndende natur:

*En blød, dæmpet Musik klang fra Blomster og Stene, fra Kilder og dybe Kløfter,
forskjellige Melodier smeltende sammen i en stor Harmoni. En Luftning af Aander-
nes Hensusen klang i Chorsang; det var som lød den fjern og nu nær, svulmende i
Kraft og igjen forsvindende. Baaren af denne Samklang løftede sig Aladdins
Sang-Monolog*
(s. 317).

I *Improvisatoren* formidledes identiteten ved en nedstigning i det ubevidste. Antonio levede i udvalgte øjeblikke den mytiske eksistens, steg selv ned i hulen for at gennemstrømmes af det indre lys, og siden, erindrende, drog han det med ind i sin eksistens. Peer, derimod, finder først identiteten i kunsten. Operaen *Aladdin* er ham selv, summen af hans liv, hans væsens fulde udfoldelse. I kunsten er han helt og fuldt den, han ikke altid i hverdagslivet kunne få lov at være.

Musikken formidler identiteten, både hans egen og verdens, formidler også sammenhængen mellem jeg'et og hele tilværelsen.

Et af den tyske romantiker, Joseph v. Eichendorffs vidunderligt musikalske digte lyder:

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.*

Digtet udtrykker en forvisning om, at poesien er til stede i verden selv, at livet kan give tone, sådan som ved århundredets slutning Sophus Claussen lod sin naive genganger, Antonius, drømme om det i symbolisternes Paris.

I H.C. Andersens *Lykke-Peer* er det kunsten, der giver tone til verden. *Aladdin* bliver Peers livsværk, i den udtømmes et helt liv, og med den hører det også op. Den kræver det hele menneske, barn og mand, skuespiller og skaber, musik og tekst, den er et fællesprodukt af, et mødested for Vorherre og den menneskelige bevidsthed. Den er naturens stemme og menneskets identitet. Den er romantik midt i en modvillig hverdag.

Lykke-Peer handler ikke om en livskunstner, sådan som Oehlenschlägers *Aladdin* gjorde det. Andersens fortælling lader livet gå under i kunstens tjeneste. Symbolsk er det fremstillet i drømmen om ravhjertet:

han tog Ravhjertet, han endnu bestandig bar, lagde det i en Urtepotte, og det voxte til et høit Træ, gennem Loftet og Taget; det bar i tusindviis Hjerter af Sølv og Guld; Urtepotten revnede derved, og der var intet Ravhjerte meer, det var blevet Muld, Jord i Jorden – borte, altid borte

(s. 264-65).

Drømmen husker han, og han tyder den senere:

Faermoer havde viist ham den Kraft, der laae i Ravet, det drog til sig; hans Drøm havde viist ham, hvorledes der ud fra Ravhjertet voxte et Træ, der sprængte Loft og Tag, og bar i Tusindviis Hjerter af Sølv og Guld; det betød tilvisse, at i Hjertet, i hans eget, varme Hjerte laae hans Konstner-Magt, hvorved han vandt og skulde vinde Tusinder og atter Tusinder

(s. 301-02).

Når det gælder tydningen af drømmen, rækker fortællingens bevidsthed ud over personens. Såvel handlingens forløb som selve drømmen viser, at Peers tolkning er utilstrækkelig. Drømmen fremstiller symbolsk, hvordan Peer sætter sit eget hjerte til på at skabe kunst. Den menneskelige lykke bringes som offer, omsættes og fortæres i skabelsesprocessen. Liv og kunst skilles ad, for så vidt som kunsten bliver det egentlige liv.

Det romantiske gesamt-kunstwerk, Peer skaber som et udtryk for meningen med sit liv, samler helheden i en momentan oplevelse, som endda hævdes at medindbefatte det liv, kunsten har løftet sig op over, det hjerte, den har fortæret: enkebaronessens datter og han mødes i et blik over rampen. Men kunstens totale nærvær sprænger den menneskelige eksi-

stens.

Lykke-Peer er en afsked med romantikken, men samtidig en transponering af dens drøm om nærvær og identitet fra virkelighedens sfære over i kunstens rige. Med dette greb slutter H.C. Andersen sin romanserie. Men han åbner samtidig for en ny bevidsthed. I og med at kunsten er blevet gjort til et hjemsted for myten, for oplevelsen af identitet, er vejen banet frem mod den erkendelse, som udvikledes hos Sophus Claussen omkring århundredskiftet og så småt også kom frem i Johs. V. Jensens funderinger over myten, overvintrede hos Per Lange for at udformes fuldt og helt i kredsen omkring *Heretica*.

Om noget sted har H.C. Andersen i sine romaner taget pejling af sin tids og sin eftertids muligheder for og vanskeligheder ved at skabe sammenhængende livsforklaring. Romanerne udgør ét stort orienteringsforsøg i et grænseland, hvor romantikkens og realismens bevidsthedsformer endnu kunne mødes, og hvor deres muligheder og konsekvenser kunne erkendes.

XI: *Nogle hovedlinier i forskningen*

Der var engang, hvor man kunne sige, at H.C. Andersens romaner var oversat af forskningen. Hvis man daterer Andersen-forskningens begyndelse til 1870, hvor Georg Brandes' *Kritiker og Portraiter* udkom, indeholdende et længere essay om Andersen, og lader den første videnskabelige milepæl være 1907, hvor Hans Brix udgiver sin disputats om Andersen, så må man sige, at romanerne i et forbavsende langt åremål, helt fra 1870 op til 1940'erne har været totalt negligeret af forskningen. Man har med Brandes ment, at Andersens evner ikke strakte til, når det gjaldt den store form.

I 1940'erne, hvor så mange andre nationale mindesmærker blev rejst inden for bogverdenen, kom så den store udgave af romaner og rejseskildringer redigeret af Helge Topsøe-Jensen. Udgaven markerede ikke en ny interesse for romanerne som fuldgyltige kunstneriske udtryk. Sammenstillingen med rejseskildringerne er symptomatisk. I de fyldige indledninger til de enkelte bind lagde udgiverne hovedvægten på det biografiske element og var derfor tilbøjelige til at se romanerne som en slags camouflerede rejseskildringer. Udgaven blev således et monument over og en udbygning af den indtil da dominerende forskningsretning, men den har sin meget store værdi ved at levere gode tekstgrundlag og ved at fremlægge et væld af konkrete oplysninger, som senere forskning har kunnet trække på.

Faktisk er det slet ikke forskningens, men derimod digterfilosoffen Villy Sørensens skyld, at romanerne i dag ikke længere kan siges at være en oversat del af Andersens forfatterskab. I hans essaysamling *Hverken – eller* fra 1961 stod opsatsen »De djævelske traumer«, der handlede om Andersens romaner. Ligesom Villy Sørensen med sin analyse af »Skyggen« i *Digtere og dømoner* gav tonen an for en ikke ringe del af den efterfølgende debat om Andersens eventyr, blev også »De djævelske traumer« erkendt eller uerkendt til en slags grundtekst for den efterfølgende forskning.

Man må huske på, at Villy Sørensen for en del unge litteraturstuderende i begyndelsen af 1960'erne stod som et tænkningens alternativ, en slags én-mands universitet uden for murene. De førte hans tanker med sig ind i det etablerede universitet og radikaliserede dem siden i takt med tidens udvikling, da de selv kom til.

Det var jo ikke dette, at Villy Sørensen som den første tog romanerne alvorligt og prøvede at se dem alle som en sammenhængende bestræbelse på at give en tilværelsesfortolkning. Det var hans socialpsykologiske tilgang til emnet, der i nykritikkens storhedsperiode måtte virke provokerende og igangsættende. Her var kunststykket gjort, at *forklare* litteraturen. En kritisk bevidsthed om de sociale problemer var forenet med en freudiansk tænkemåde.

I relation til Andersen-forskningen er Villy Sørensens indsats den at have gjort op med den blot privatbiografiske betragtning af romanerne. Han ser dem som en erkendelsesakt inden for et tidsrum, der var præget af opbrud. Dog fastholder han ikke denne væsentlige synsvinkel, men lader sig forlokke til i sine – ret fragmentariske – karakteristikker af romanerne at lægge hovedvægten på Andersens kamp med egne problemer. Hans analyser er symptomanalyser. Hvad Villy Sørensen gør, er da at føre biografismens synsmåder over i en mere litteratur- og ideologicertreret betragtningsmåde. Romanerne analyseres stadig med henblik på at påvise hvor og hvorfor, de falder fra hinanden. Romanernes forsøg på at skabe orden og sammenhæng er nævnt, men det er uordenen, der opsøges, en uorden, der – med rod i det biografiske – anskues som en konstant tilstedeværende størrelse i stedet for som noget, der indgår i et løbende opgør med foranderlige præmisser og løsninger.

Som en dansk pendant til Paul Kluckhohns *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik* (Halle, 1922) udgav Sven Møller Kristensen i 1966 sin store bog om danske guldalderdigtere og deres syn på kærligheden, *Den dobbelte Eros*. Bogen er interessant i vores sammenhæng, fordi den rummer et stort kapitel om to af Andersens romaner, *Improvisatoren* og *Kun en Spillemand*.

Sven Møller Kristensen tager sit udgangspunkt netop i Villy Sørensens essay, som citeres med tilslutning. Men Møller Kristensen udvider synsfeltet til ikke kun at omfatte de sociale neuroser, på linie med disse fremhæves de erotiske problemer i og bag forfatterskabet.

Selv om analysen af de to romaner ikke indgår i en forskningsindsats, der specielt er rettet mod H.C. Andersen, men indgår i en bred linieføring ned gennem værker fra Oehlenschläger til Goldschmidt, betegner den alligevel en væsentlig station på Andersen-forskningens vej. Sven Møller Kristensen gør op med dogmet om Andersen som en dårlig romanforfatter og kan tværtimod påvise, at Andersen er i stand til at lave en raffineret komposition, skabe vidtforgrene symbolske sammenhænge, og at han netop som romanforfatter åbner for spændende psykologiske og filosofiske problemer. Romanerne spejler og forholder sig til tidens nye strømninger.

Ved sin fremhævelse af Andersens romaner som medrivende og foruro-ligende læsning er Møller Kristensens to analyser stadig en frugtbar og væsentlig indsats inden for Andersen-forskningen.

Mærkeligt nok har Møller Kristensen kun delvis gjort sig fri af den biografiske fremgangsmåde. Især analysen af *Improvisatoren* bringer fort-løbende forklaringsmåder ind fra kendskabet til Andersens biografi. Til gengæld holder han sin sti ren i analysen af *Kun en Spillemand*, hvor han helt er på nykritikkens grund. Forklaringen er måske den, at Møller Kristensen har vanskeligt ved at acceptere den åndeliggørelse af det erotiske, som han finder er det overordnede synspunkt i *Improvisatoren*, hvorimod han med sympati skildrer de oprørske og individualistiske tendenser i *Kun en Spillemand*. Som støtte for kritikken af *Improvisatoren* har han derfor brug for at falde tilbage på privatpersonen Andersen, mens han, når det gælder den roman, han i visse måder næsten programmatisk (jvf. hævdelser af det midtpunktssøgende) synes at kunne tilslutte sig, ikke har brug for biografiens rædselskabinet, men kan nøjes med analyser af symboler, komposition og temaer.

Møller Kristensens analyser af de to romaner er indgående og klare. Ved de fyldige citeringer og referater formidler de en forståelse, en oplevelse af romanerne, der skaber overblik og sammenhæng.

Men hans opfattelse af dem er diskutabel. *Improvisatoren* måles med en realistisk alen. Det romantiske islæt gås der let hen over. Det er sympto-matisk, at episoden i Den blå Grotte kun lige nævnes. Møller Kristensen fremhæver med flid de naturalistiske tendenser i *Kun en Spillemand* og lægger afgørende vægt på vildskaben og interessen for det dæmoniske. Lidt overraskende er derfor hans konklusion:

Bortset fra disse spørgsmål [i hvor høj grad Andersen har været anfægtet af Det unge Tysklands ideer] må romanens regnskab gøres op som følger: de to hovedpersoner går hver sin forkerte vej, imod yderligheder som bringer skuffelse; ligevægten, harmonien, må da søges i midten, i foreningen af den åndelige fortørst-ning som Christian ejer og den menneskelige kraft som Naomi udstråler, altså noget i lighed med Oehlschlägers fromhed og kraft
(s. 195).

Er der noget værk af H. C. Andersen, der ikke illustrerer en fortørstnings-fuld balancegang à la Oehlschläger og Goethe, er det *Kun en Spillemand*. I et videre perspektiv, i relation til forfatterskabet som helhed er henvis-ningen til den klassisk-romantiske forsoningslære derimod værdifuld.

Endnu før *Den dobbelte Eros* udkom, havde Mogens Brøndsted ved Københavns Universitet påbegyndt en øvelsesrække over Andersens ro-

maner og rejseskildringer. Øvelsesrækken resulterede dels i en artikel af Brøndsted med titlen »Livsrejsen. Omkring H.C. Andersens »I Sverrig«« (*Danske Studier* 1967) dels i sammes afhandling »Kunstnerens anfægtelser. Nogle iagttagelser i H.C. Andersens romaner og rejsebøger« (*Anderseniana* 1968). Desuden kom der et par specialeafhandlinger ud af det, deriblandt undertegnede, der havde titlen *Kunstnerproblematikken i H.C. Andersens romaner* (afleveret til F.J. Billeskov Jansen). Af denne specialeafhandling blev kapitlet om *Kun en Spillemand* trykt i *Danske Studier* 1970 og kapitlerne om *De to Baronesser* og *Lykke-Peer* i *Anderseniana* 1970 [1].

Ligesom Sven Møller Kristensen supplerer Villy Sørensen ved til den socialpsykologiske problemstilling at føje den erotiske, supplerer Brøndsted Møller Kristensen ved til den erotiske at føje den kunstneriske konflikt. Møller Kristensen havde i sin gennemgang af *Improvisatoren* underkendt kunstnertemaet til fordel for de erotiske problemer, hvori- mod Brøndsted fremhæver, hvor væsentlig for Andersen refleksionen over og fremstillingen af kunstnerens muligheder og problemer er.

Brøndsted gennemgår ud fra dette synspunkt en række af Andersens romaner og sætter dem i forbindelse med nogle af ungdomsværkerne, *Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager* bl.a., som han – som den første – giver en omhyggelig, såvel psykologisk som nykritisk funderet analyse af.

Fra Andersens første forsøg, over ungdomsværkerne og frem gennem serien af romaner fastholder Brøndsted med fuld ret en stadig konflikt omkring kunstnereksistensen. Konflikten er i Brøndsteds skildring mangesidet, men nogle af dens vigtigste komponenter synes at være dels dette, at den store kunstner i sig må rumme også det disharmoniske og kaotiske, dels at kunstnerkarrieren kræver sine ofre.

Brøndsted er for så vidt på linie med Villy Sørensen, når han i sin konklusion hævder, at det i romanerne – som i Andersens liv – var de negative faktorer, der dominerede, når kunstnerregnskabet skulle gøres op. Modsat Villy Sørensen mener han dog ikke, at problemerne er blevet fortolket i eventyrene, men at de der gennemgående er blevet holdt udenfor (jvf. *Anderseniana* 1968, 231-32).

Analyserne i »Kunstnerens anfægtelser« er ifølge sagens natur kortfattede, men har åbnet for diskussion af væsentlige problemer i og bag forfatterskabet. Bl.a. er Brøndsted ganske tæt på en genopdagelse af den romantiske og organiske tænke måde i *De to Baronesser*, den tænke måde, som Vilhelm Andersen allerede gjorde opmærksom på i bd. III af *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, og som med den her foreliggende bog er blevet gjort til et af hovedpunkterne i beskrivelsen af forfatterskabet.

Heller ikke Brøndsted har kappet forbindelsen til den biografiske

metode. Denne har overhovedet haft sin sejeste bastion netop i H.C. Andersen-forskningen, hvor den stadig er vel ved magt. Den sammenhængsskabende størrelse i Brøndsteds afhandling er ikke så meget selve problemkomplekset, som det er Andersens personlighed. I og med at romanerne skildrer kunstnere, bliver de et kildemateriale til belysning af *Andersens kunstnerkvaler*.

Kernen i min nu over 10 år gamle specialeafhandling var kapitlet om *Kun en Spillemand*, der oprindeligt blev til som en semesteropgave hos Brøndsted. Her blev der gjort et første forsøg på at se en mening med uordenen i denne den mest problematiske af Andersens romaner og bagom de mange forfatterudbrud at følge kompositionelle og tematiske linier og tolke de gennemgående symboler. Tolkningen lagde megen vægt på skildringen af menneskets bundethed, som blev forstået såvel i en eksistentiel dimension som i en idéhistorisk kontekst, nemlig som en determinisme beslægtet med den af naturalismen hævdede. Opdagelsen af de indre blokeringers betydning førte til en overbetoning af dette træk på bekostning af andre ligeså evidente, f.eks. de sociale problemers sfære. Fremgangsmåden havde sin berettigelse i min daværende situation som Andersen-exeget: formålet var at etablere en tolkning uafhængig af de (i reglen sociale) synsmåder, som den da (i Andersen-forskningen) herskende biografiske metode førte med sig, og denne tolkning kunne da ikke andet end skille fortælleren – med samt hans engagement – ud som utroværdig [2].

Romanrækken som helhed blev analyseret med henblik på at kortlægge Andersens opfattelse af kunstneren og af kunstens psykologiske vilkår. Specialeafhandlingen registrerede Andersens skildring af, hvordan kunsten kan være forbundet med mørke og dæmoniske sider i mennesket og bl.a. som følge heraf, men også fordi den overhovedet er en fortæren og forbrugen af det menneskelige, stiller sig i vejen for opnåelsen af almindelig menneskelykke.

Beskæftigelsen med *Kun en Spillemand* blev begyndelsen til en langvarig kredsen omkring Andersens romaner i en fornemmelse af, at der i dem skjulte sig mere, end de umiddelbart var villige til at give fra sig. En stadig afvekslende fascination og irritation over disse bøger, hvis kvaliteter og fejl er lige indlysende, har tvunget mig til en fornyet kulegravning af emnet. Først en analyse af romanerne i bevidsthedshistorisk og genrehistorisk perspektiv har kunnet frilægge deres totale udsagn.

Hvad angår de offentliggjorte dele af min gamle specialeafhandling skal jeg da præcisere, at den, når det gælder selve behandlingen af kunstnertemaet, for så vidt stadig står til troende. Når det gælder opfattelsen af forfatterskabets intentioner og placering i forhold til tidens

tænkemåde, var den hildet i en inden for Andersen-forskningen såvel som inden for »guldalder«-forskningen alt for udbredt tendens til ganske uhistorisk at ville se 80er-realisme overalt, hvor det overhovedet kan lade sig gøre. Siden Georg Brandes' essays om danske digtere fra perioden 1800-70 har det været en hyppigt anvendt praksis at forstå og vurdere denne periodes forfatterskaber ud fra den umiddelbart efterfølgende periodes normer, også således, at litteratur, der ikke lod sig beskrive eller forsvare ud fra disse, har været totalt afskrevet. Det gælder f.eks. Ingemanns forfatterskab, der i virkeligheden er et af de mest spændende forfatterskaber, den hjemlige romantik kan mønstre. Den her foreliggende bog vil ikke for enhver pris se realisme hos H.C. Andersen, men vil skildre, hvordan romangenren i tiden fra 1830'erne og frem vikler sig delvis ud af romantikken og etablerer sig netop i en historisk kontekst, hvor bestræbelsen på at erkende helhed og sammenhæng må prøve kræfter med problemer, der kalder på en analytisk holdning. Andersen var ikke en magtesløs registrator af disse tendenser, hans værker er ikke blot symptomer på brydninger i tiden. Tværtimod har Andersen med større dybsindighed og konsekvens, end man normalt er villig til at tillægge ham, taget problemerne i øjesyn og bearbejdet dem i de omfattende livsbilleder, romanerne giver.

Tendensen til at vurdere romanerne på en langt senere realismes præmisser træffer man igen i Bo Grønbechs monografi *H.C. Andersen. Levnedsløb. Digtning. Personlighed* (1971), hvori der er et kapitel med en kortfattet oversigt over samtlige romaner. Grønbech ser ud til at være kommet noget på afstand af sine egne interessante (*Vilhelm Grønbechske*) teorier fra den inspirerede og fornøjelige disputats *H.C. Andersens Eventyrverden* (1945, ny udg. uden årstal – fra 1964 – i Reitzels Falkebøger) om forholdet mellem indre og ydre verden hos Andersen, thi her ved gennemgangen af romanerne uddeler han ris og ros udelukkende efter kriteriet: er det gode virkelighedsskildringer? er personerne levende mennesker? er handlingen sandsynlig? blander forfatteren sig for meget i skildringen af personer og situationer? Styrende for fremstillingen er desuden relateringen til den biografiske baggrund og en ikke identificerbar »moderne læsers« formodentlige vurderinger.

Bogen er skrevet med henblik på en meget bred læserskare. Kun når det gælder det biografiske – det er ganske vist langt den største del af bogen – repræsenterer den i et vist omfang et stykke forskning. Grønbech skriver levende og morsomt, men hverken hans karakteristikker eller hans domme løfter sig væsentligt ud over, hvad man kunne kalde åndfuld folkeoplysning. I 1971, hvor bogen udkom, var Grønbechs synspunkter – specielt hvad angår romanerne – endda bagud for udviklingen inden for

den da fremlagte forskning. Det er symptomatisk, at hans litteraturliste kun omfatter titlerne på – i hovedsagen ældre – biografisk orienterede værker om Andersen, samt en generel og derfor intetsigende henvisning til en bibliografi over H.C. Andersen-litteraturen 1875-1968.

Det kan synes uretfærdigt at sige det, men på en måde må Claes Kastholm Hansens gennemgang af Andersens tre første romaner i den offentliggjorte specialeafhandling *Den kontrollerede virkelighed* (1976) også henregnes til den linie i Andersen-forskningen, der overbetoner realismen. Uretfærdigt, for så vidt som både Kastholm Hansens analyser af romanerne og hans forståelse af tiden (1830-40) er facetteret og veldokumenteret. Overhovedet repræsenterer hans bog en ægte forskningsindsats, hvor materialet er bearbejdet fra grunden af, og hvor ny viden lægges til den allerede kendte.

Han ser 1830'erne som en brydningstid, hvor et vækstsamfund er ved at skyde frem. En liberalisering af det danske samfund, både økonomisk og politisk, tager sin begyndelse her. Også underholdningsindustrien oplever i disse år et gennembrud, der får de finlitterære forfattere til at kaste sig over den genre, der har den bredeste publikumsappel: romanen. Kritikens optagethed af at definere en virkelighedsopfattelse ses som et symptom på, at netop virkelighedsopfattelsen er ved at være truet.

Når det i konklusionen om Andersens tre første romaner hedder: »Virkelighedsudsagnet i disse romaner består i en spændingsfyldt modsætning mellem en idealistisk anskuelse og en realistisk, dvs. i social, fysisk og psykisk natur grundet, oplevelse [...] netop *krisefølelsen er det konstituerende kompositionsprincip* i H.C.Andersens romaner fra 1830'erne« (s. 109), kan jeg i høj grad være enig med Kastholm Hansen. Hvad dette angår, underbygger hans periodeskildring min egen beskrivelse af de stridende tendenser i Andersens romaner.

Når han henregner de tre ungdomsromaner til, hvad han skiftevis kalder »afkaldets« eller »frafaldets« materialisme og ser en stigende kurve i bevægelsen bort fra idealismen, kan jeg stadig følge ham. Men den konkrete behandling af romanerne viser, at spændingen mellem idealisme og realisme ikke er opfattet som et problemfelt, Andersen bevidst forholder sig til. Kastholm Hansen ligger helt på linie med den tidligere forskning i sin påpegning af en splittelse mellem forfatterintention og værkintention i romanerne. Disse gøres til genstand for en symptomal analyse, der viser, hvordan materialismen i stigende grad gør sig gældende bag om forfatterens erklærede hensigter.

Kastholm Hansens analyser er absolut ikke uspændende læsning. Navnlig hans fortolkning af *Kun en Spillemand* (den siges at handle om »eros' væsen, indebyrd og placering i tilværelsen« (s. 88)) er værd at tage

i betragtning. Men han kommer i for høj grad til at trække på den traditionelle forestilling om Andersen som den splittede og utilpassede, fordi han ensidigt opfatter Andersen som realist. Kapitlet om Andersen starter med denne generelle påstand: »Romandigteren H.C. Andersen var virkelighedsskildrer og vidste det« (s. 71). Herudfra kan Andersens forankring i det, som Kastholm Hansen kalder »idealisme« kun forstås som en tillært attitude, der rystes af, efterhånden som dristigheden vokser. Opfattelsen kan relateres til den samfundshistoriske udvikling, men er alligevel ikke historisk velfunderet, for så vidt som den underkender Andersens bevidste og dybtgående tilegnelse af romantikken og organismetænkningen. Spændingen mellem idealisme og realisme må mere anses for at være et udtryk for en debat, en dialektik, end for en splittelse.

Andersen er ikke bare en reproducent af tidens gængse forestillinger. Med selvstændighed og erfaringsmættet fortrolighed har han tilegnet sig f.eks. organismetanken, sider af dannelsesetænkningen, væksttanken og identitetstanken [3]. At se disse størrelser kun som en grimasse, hvormed Andersen prøver at tilpasse sig den litterære institutions krav, mens hans oprindelig udelukkende er at finde i de træk ved hans digtning, som peger mod »virkeligheden« eller mod hans »proletariske erfaringer«, er at underkende eller helt overse den bevidste og trods alt sammenhængende stræben i forfatterskabet. Det er en opfattelse, som lukker for mere, end den åbner for.

Et eksempel på dette finder man i en bog af Søren Gorm Hansen: *H.C. Andersen og Søren Kierkegaard i dannelseskulturen* (1976). I sit udblik over den litterære institutions historie lægger Søren Gorm Hansen sig meget tæt op ad Peer E. Sørensens fremstilling i *H.C. Andersen & Herskabet* (om eventyrene), ligesom han i analysen af romanerne støtter sig kraftigt til nogle eventyranalyser af Torben Kragh Grodal. I sit anlæg og i sine bærende synspunkter er bogens behandling af Andersen således ikke meget selvstændig; den bidrager kraftigt til netop den konformisme, som forfatteren gennem valget af motto (Walter Benjamin: »I enhver epoke må det forsøges på ny at vriste overleveringen fra den konformisme, der er i færd med at underlægge sig den«) angiver at ville gøre op med.

Bogen giver os ikke ny viden om Andersen eller hans romaner, men nøjes med at udbygge allerede velkendte dogmer såsom: Andersen var ikke i stand til at skabe sammenhængende romaner, der er ingen udvikling i forfatterskabet (jvf. s. 58). Andersen er dybt splittet, fordi han følte dannelseskulturen som noget fremmed, han nødvendigvis måtte tilegne sig for at kunne begå sig, mens han samtidig var tvunget til at fornægte sin oprindelige virkelighed.

I analyserne (som kun omfatter de tre første romaner) giver Søren Gorm Hansen således ikke beskrivelser af værkernes sammenhæng, men af deres brudflader, hvad der giver sig udtryk i, at han ikke vil behandle romanerne hver for sig. Der gennemføres en aflæsning af sygdomssymptomer på *Improvisatoren* og *O.T.* under ét. *Kun en Spillemand* er dog behandlet for sig, da den – som for Kastholm Hansen m.fl. – står som Andersens mest moderne roman. Analysen af *Kun en Spillemand* rummer enkelte nye iagttagelser, men er ellers et klart tilbageskridt set i forhold til Sven Møller Kristensens opdagelse af romanens sammenhæng og komposition i *Den dobbelte Eros*.

Det er symptomatisk for Søren Gorm Hansens analysepraksis, at han i sin omtale af *Improvisatoren* begynder med at reproducere Villy Sørensens analyse fra *Hverken – eller*. Selv om hans forklaringsmodeller er hentet fra den nyeste material-historiske forskning, har hverken han eller den, når det gælder de grundlæggende påstande om Andersens romaner og om Andersen som forfatter, bidraget med væsentligt andet end, hvad Villy Sørensen så og sagde.

Et alternativ til den Villy Sørensenke forskningstradition findes. Begyndelsen blev gjort med Niels Kofoeds disputats *Studier i H.C. Andersens fortællekunst* (1967). Kofoed behandler såvel *Improvisatoren* som *Kun en Spillemand*, men det er behandlingen af den første, der har interesse her. I disputatsen er der et kapitel om »*Improvisatoren* som kunstner- og kærlighedsroman«. På sin karakteristiske springende facon kommer Kofoed midt i sin fremstilling af romanens kærlighedssyn ind på et ganske andet emne:

Særligt påfaldende er det, hvad man vistnok ikke hidtil har haft øje for, at romanen har en klassisk episk (evt. mytisk) struktur. Der er imidlertid ikke tale om en myte af ubevidst karakter, men om et fra forfatterens side såre bevidst forsøg på at skabe et moderne sidestykke til antikkens og renæssancens epopeer
(s. 223).

Kofoed går derefter over til at påvise, hvordan især træk fra Dantes *Divina Commedia* og Vergils *Æneide* går igen i romanen og er med til at forme grundtrækkene i dens handling. Ved afslutningen af sin eksempelsamling skriver han:

Alle disse detaljer ligger klart nok belyst. Hvad man imidlertid ikke hidtil har været opmærksom på, er deres funktion i romanen. H.C. Andersen citerer ikke blot de gamle autorer for, som man troede, at vise sin belæsthed for alverden. De litterære allusioner har ikke alene dekorativ betydning, de er tillige ment som et forsøg på at knytte tråde

Både når det gælder detaljer, og når det gælder sammenhængen (eller mangelen på sammenhæng) er Kofoeds bog angribelig. Men den er trods alt et frisk pust i Andersen-forskningen derved, at den bringer mange nye og perspektivrige ideer til torvs. Ikke alene for fremhævelsen af de mytiske motiver og deres sammenknytning med den moderne roman fortjener dette kapitel af disputatsen at blive husket, men også fordi Kofoed her som en af de første ser Andersen som en bevidst skabende og særdeles ambitiøs forfatter, ambitiøs ikke kun i retning af at opnå anerkendelse, men i retning af at prøve kræfter med de største, at skabe kunst af uvante dimensioner.

Desværre gør Niels Kofoed ikke meget ud af sin opdagelse, og hvad angår det mytiske i romanen, bliver han stort set stående ved en påvisning af, at romanen citerer og udnytter motiver fra klassiske episke værker. At et motiv forekommer f.eks. hos Dante kan ikke være tilstrækkelig grund til at udnævne det til et mytisk motiv. Overhovedet forbliver det uafklaret, hvad det indebærer, at en moderne roman rummer mytiske indslag.

Hvor Niels Kofoed slipper, fortsætter Gérard Lehmann, som i sin bog *Improvisatoren og H.C. Andersens første Italiensrejse* (1976) ser denne Andersens første roman som helt igennem båret af mytisk bevidsthed. Afhandlingen er egentlig spændende, fordi der i den prøvekøres et helt nyt syn på Andersens kunst. Alligevel er den næsten umulig at bringe sig i et frugtbart forhold til, fordi den er præget af en meget vilkårlig omgang med tekstforlægget. Dens beviser er ikke beviser, snarere postulater, frie fantaseringer over udvalgte citater.

Lehmans fortolkning af romanen er Jung i fransk anretning, dvs. Gaston Bachelard og Gilbert Durand. Her er der mytesnak, så det basker, men når det gælder beviser, bliver man spist af med en henvisning til, hvad Bachelard etsteds har sagt.

I Lehmans udlægning af romanen kan hovedpersonens udvikling beskrives som domineret af en længsel tilbage mod moderhulen (s. 171 ff). Udrevet af den prænatale tryghed vil barnet undfly tiden og døden. Vejen bort fra disse er fantasiens stigning mod en åndeliggørelse. Hovedpersonens skæbne er en Ikaros-skæbne, dog således, at Antonio/Ikaros gennem oplevelsen i Den blå Grotte (moderhule, fængsel, dødsforstening) løses ud af sin længsel og ved hjælp af Lara (moder, elskerinde) integreres i tiden. Deres afsluttende tilbagevenden til grotten betegnes som et nederlag for dette integrationsforsøg.

Fortolkningen er dristig og fantasifuld. Dens fortrin er, at den sætter

grotteoplevelsen i centrum og gør drømmen og ikke virkelighedsbeskrivelsen til et grundtræk i romanen. De afgørende svagheder er, at symbolanalyserne foretages uden blik for den episke sammenhæng og bevægelse såvel i selve de analyserede afsnit (eksempelvis improvisationen om Fata Morgana og grotteafsnittet) som i den kontekst, de analyserede steder indgår i. Dertil kommer, at analyserne har en postulerende karakter. De kan ikke bekræftes og derfor også vanskeligt afkræftes.

Et hovedsigte i Lehmanns bog er et opgør med den forskningstradition, der har villet se *Improvisatoren* som et blot og bart udtryk for en bestræbelse i retning af det pittoreske. Lehmann prøver at påvise, at det ikke er komposition og perspektiv, der præger Andersens beskrivelsesteknik, men derimod linien, det dynamiske. Det hævdes, at Andersens teknik mere ligner primitivisternes og nazarenerne end hans samtids danske maleres (s. 93). Hele Lehmanns redegørelse bygger på en påstand af Bachelard om, at det faste og fuldendte billede bortskærer fantasien. I sin rigtige søgen mod fantasien som grundstørrelse i romanen må Lehmann derfor med vold og magt se linier og dynamik i billederne.

Her rejser spørgsmålet sig, om det er rimeligt på denne måde at sammenholde malerkunst og litteratur. Bør diskussionen af det pittoreske dreje sig om, hvorvidt Andersen i sine skildringer ligner sin samtids danske malere eller nogle helt andre malere? Lehmann må have misforstået noget: bebrejdelsen mod Andersen for at lave pittoreske skildringer [4] går på, at han forveksler kunstarterne (Lehmann gør det samme!). Jeg kan fuldt ud følge Lehmann i forsøget på at underkende denne bebrejdelse, men dette må da ske ved, at man søger at påvise, at skildringerne for det første er episk begrundede, for det andet er båret af fantasien og er symbolbærende.

Fra beskrivelsesteknikken går Lehmann videre til livsbilledet, som han ikke mener har noget med realisme at gøre, men som han finder helt igennem mytisk. Opfattelsen af det mytiske begrundes med følgende:

1. de litterære forlæg, der anes (s. 140). Deres betydning defineres ved, at de er værker af »fuldendt struktur og universel ånd« (sic! s. 152). Dog modificeres denne begrundelse for mytepræget kraftigt derved, at det erklæres, at forsøget ikke er bevidst (s. 156). Ej heller jeg vil tillægge de antikke forlæg den store betydning for romanen, men kan litterær lærdom erklæres for ubevidst?
2. tendensen bort fra virkelighedsgengivelse og over i retning af drøm, fantasi (s. 149). Dog er Lehmann opmærksom på, at der i *Improvisatoren* også er et element af roman (s. 216). Var det da ikke rigtigere at beskrive brydningerne mellem disse to former for bevidsthed og deres

konsekvenser?

3. romanen afgiver et udsagn om en underbevidst proces (rejsen) og griber derved ned i »de store grundtyper« (s. 170) eller »de menneskelige træks [?] store grundrids« (s. 156).--

»Behøver man endelig at tilføje, at fremstillingen af et symbol ikke alene afhænger af en bestemt psyke, men også af en tradition og en kulturel arv?« (s. 14). Spørgsmålet, som af Lehmann retorisk rettes til Arne Duve, vil jeg rette til Lehmann. Jeg kan acceptere hans mytebeskrivelse som væsentlig, men må stille spørgsmålet: er det mytiske ikke mere end Antonio/Andersens rejse i underbevidstheden? Er det ikke fuldt så meget en dimension i eksistensen, som helten griber efter? Bør denne dimension og dens forekomst i *Improvisatoren* ikke forstås i sammenhæng med tidens tænkning over det mytiske? Den romantik, hvis spor i romanen kun perifert og med nedladenhed omtales af Lehmann (jvf. s. 106), er i denne forbindelse ikke til at komme udenom. I modstrid med den citerede påstand om symbolet som indfældet i en bestemt tradition er Lehmanns konklusion (s. 221-22): »Hvad angår myten i romanen [...] er den ingenlunde det billedlige udtryk for en bevidst religiøs eller filosofisk tankegang«. Det er netop det, den er, og det er netop derfor, den kan brydes med en »romanbevidsthed«.

Når der er gjort så uforholdsmæssigt meget ud af omtalen af Lehmanns bog her, er det, fordi den af samtlige omtalte fremstillinger kunne se ud til at ligge tættest på mit eget arbejde. Den har været med til at befæste min tro på at være på rette spor, men den har også åbnet mit blik for de farer, der lurar på en ukritisk og udokumenteret benytten sig af mytebegrebet. Hvor den tidligere forskning har stirret sig blind på Andersens realisme, har Lehmann til gengæld lukket øjnene totalt for denne og hengivet sig til formodninger om mytiske rørelser i hovedpersonens (eller er det egentlig Andersens?) underbevidsthed.

Selv har jeg ønsket at indkredse og fastholde begge sider af romanerne, det mytiske og det realistiske, og se disse størrelser som både fremstillingsmåder og tænkemåder, der mødes og brydes i Andersens romaner som konsekvens af, at romantikkens higen efter verdens og menneskets inderste identitet kommer i konflikt med ny indsigt i sociale og psykologiske problemer. Andersens romaner er søgt forstået litteratur- og bevidsthedshistorisk og med stadig tanke for de linier, der fra Andersens romaner fører frem mod det 20. århundredes (Jensens, Blixens m.fl.) tænkning over modsætningen mellem myten og romanen som alternative erkendelses- og udtryksformer.

XII: *Myte og dannelsesroman*

I de foranstående romananalyser har et af de gennemgående problemfelter været dannelsesprocessen. I det omfang, genrehistoriske synspunkter overhovedet har været anlagt på H. C. Andersens romaner, har der til stadighed været rejst tvivl om, hvorvidt de kunne kaldes for dannelsesromaner.

Dannelsesromanen kan i korthed defineres som en historisk afgrænset særart inden for den romanform, der hedder udviklingsromanen. Fælles med denne mere omfattende genre har den det forhold, at den har et enkelt menneske i centrum og skildrer dette menneske i en udviklingsproces. Specielt for dannelsesromanen er, at denne udvikling går i retning af en omfattende og stabil erkendelse. Individet finder sig selv. Dannelsesromanen er i slægt med 1700-tallets opdragelsesromaner (typeeksemplet er her J.H. Campes *Robinson der Jüngere*, hans vidt udbredte pædagogiske bearbejdelse af Defoes *Robinson Crusoe*) og betragter som denne menneskets udvikling som en art læreproces. Genren er, i modsætning til naturalismens/realismens forfaldsromaner (en anden særart inden for udviklingsromanen) ikke ensidigt fikseret på det isolerede individ og dets problemer, men beskriver individet på vej frem mod en selvforståelse, der samtidig er en selvoverskridelse. Individet bliver først sig selv i det øjeblik, det mister sig selv, fortaber sig i eller erkender sig selv som en del af et større hele: samfundet, nationen, naturen, kosmos, Gud. Målet er forskelligt inden for forskellige traditioner, men strukturen og synet på udviklingsprocessen er fælles.

Dannelsesromanen i Danmark før 1870 kan i det store og hele beskrives som en genre, der har et mere eller mindre udtalt tilknytningsforhold til et bestemt forbillede, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. For Goethes ret realistisk anlagte roman gælder det, at heltens dannelse forløber som en udvekslingsproces mellem jeg'et og dets omverden, hvori også indgår det eksisterende samfund. Romanen rummer en tænkning over, hvordan individet kan virke i samfundet, finde sin plads i det og samtidig være med til at forme det. Navnlig i fortsættelsen, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, får disse dannelses tanker karakter af utopi.

Andersens romaner kan ikke direkte sammenlignes med Goethes *Wilhelm Meister*. Indflydelsen fra Goethes tænkning og digtning på tidens danske kultur er betragtelig, og grundelementer af den indgår derfor i

mange sammenhænge, således også i Andersens romaner. Men der er andre romanforfattere i tiden op mod 1870 (f.eks. Paludan-Müller og Goldschmidt), der lægger sig betydelig tættere op ad Goethe.

Afstanden til Goethe er nok en af de ting, der har vanskeliggjort en entydig forankring af Andersens romaner inden for dannelsesromangenren. Denne afstand blev allerede udmålt af Søren Kierkegaard i anmeldelsen af *Kun en Spillemand*, i bogen *Af en endnu Levendes Papirer*. En række af de kriterier, Kierkegaard anvender i sin kritik (spørgsmålet om erkendelse, om objektivering, om overblik og afstand til stoffet etc.) er hentet lige ud af Goethe-traditionen.

En anden ting, der har vanskeliggjort en identifikation med dannelsesromangenren, er, at problemerne i den andersenske verden ofte står med større styrke og uafviselighed end løsningerne. Dertil kommer, at vi i dag er kommet på så lang afstand af de tanker, der ligger bag løsningsforsøgene, at vi har nemt ved helt at overse dem og kun hæfte os ved de problematiske størrelser.

Men dannelses-tænkningen spiller ikke desto mindre en væsentlig rolle for samtlige romaner. Ikke kun i den negative forstand, som man hidtil har været villig til at se det, at Andersen var pisket til at skrive sig ind på bestemte normer, »dannelseskulturens« normer, for at vinde »erkendelse«, men, som analyserne har vist det, også og navnlig i den forstand, at Andersen har sit eget bud på dannelsesproblemet, et syn på udvikling og sammenhæng i tilværelsen, som han sætter op mod den såkaldte »dannelseskultur« (selv om han i reglen ender med at bøje af og gå på kompromis!), og som han prøver at holde fast ved, give en ny begrundelse for selv dér, hvor han – som i *Kun en Spillemand* – tilsyneladende er kommet mest på afstand af det, har boret sig længst ned i den standende krise.

Grunden til denne stædige vedholden hos Andersen er, at dannelses-tænkningen hos ham falder sammen med hans umådelige behov for oplevelse af enhed, helhed. Bestræbelsen på at fastholde og begrunde en helhedsopfattelse eller helhedsoplevelse har givet sig forskellige udtryk i romanerne. I udgangspunktet som en romantisk inspireret række ud efter myten, senere bl.a. som en organicistisk tænkning over menneske, natur og samfund, som en eksistentiel kategori og som en hævvelse af kunstens muligheder. Men et konsistent træk i flertallet af Andersens romaner er, at det, der her er blevet kaldt det mytiske, i hvad form det end har i den enkelte roman, har en affinitet til de elementer i romanerne, der forbinder dem med dannelsesromanen.

Denne romanform står ikke uimodsagt som tidsrummets enerådende romantype i Danmark. Enkelte af Andersens romaner (*O.T.* og *Kun en*

Spillemand) bryder både formalt og indholdsmæssigt med dannelsesromanen, selv om de i mangt og meget desperat forsøger at fastholde dele af dannelsesestænkningen. Det samme gælder for Carl Bernhards *Lykkens Yndling*, mens derimod Carl Bagger og Poul Chievitz helt fjerner sig fra dannelsesromanens grundlag.

Overhovedet gælder det for 1830'erne, det tiår, hvor Andersen begyndte at skrive romaner, og hvor romanen får sit egentlige gennemslag i dansk litteratur, at en modernitet, der er dannelsesestænkningen fremmed, så småt begynder at stikke hovedet frem. Skepticisme, en større grad af realisme, en begyndende sætten spørgsmålstegn ved helhedstænkningen og i forbindelse hermed en dyrkelse af det enkelte moment, af den »interessante« psykologi, og en opmærksomhed omkring de sociale problemer, det er 1830'ernes nye bevidsthedsformer, som især kanaliseres i romanlitteraturen.

Disse tendenser kommer i dette tiår ikke til at slå igennem i et sådant omfang, at de fortrænger dannelsesestænkningen. 1830'erne er både det tiår, hvor den moderne roman grundlægges, og det tiår, hvor de første dannelsesromaner (Andersens *Improvisatoren*, fru Gyllembourgs *Extremterne*) skrives. Og det er dannelsesromanen, der i de nærmestfølgende tiår vinder dominans (med romaner af Paludan-Müller, Ingemann, Hauch, Goldschmidt, Schack og – ikke at forglemme – H.C. Andersen).

Når det gælder Andersens romaner, har det kunnet konstateres, at de træk, der forbinder dem med dannelsesromangenren, også i vid udstrækning har tilknytning til tendensen mod det mytiske. Det må da blive opgaven at undersøge, hvilken rolle det mytiske element spiller i dannelsesromanen og dvs. i en hovedåre af dansk romanlitteratur før 1870.

Tendensen mod det mytiske er ikke fremmed for dannelsesromanen som genre. Det hænger givetvis sammen med, at den i sin beskrivelse af det individuelle altid stræber mod at lade dette gå op i, forklares i det typiske. Nu kan det siges om snart sagt alle romaner, at de beskriver noget typisk. Ordet tages da i betydningen »genkendeligt«, »almindeligt udbredt« eller slet og ret »alment«. Det typiske, i den forstand dannelsesestænkningen arbejder med begrebet, er et dybereliggende mønster, hvori det individuelle samles op og egentlig først får mening. Man kunne her henvise til Goethes forestilling om urplanten. I sit digt »Metamorphose der Pflanzen« [1] lader han typen træde frem som det fælles grundmønster, der gør de enkelte varianter forståelige, samler dem til en enhed. For Goethe var typen en anskuelsesform, på én gang sanseligt til stede og skjult som en iboende skabertanke. For den filosofiske idealisme, som kom til at spille en væsentlig rolle for teologi, filosofi og æstetik i Danmark fra midten af 1820'erne og op til 1870'erne, kunne typen tage sig

mere abstrakt ud. Fra Heiberg til Goldschmidt kaldes den ofte for »ideen«.

Men det er et fællestræk inden for perioden, uanset om Goethes anskuelsesformer eller idealismens abstraktioner var referencerammen, at typen blev opfattet ikke som en udslettelse af det individuelle, men som den højeste form for individualitet. Det enkelte fik først sin berettigelse ved at overskride sig selv og blive ét med typen.

Når det individuelle og det mytiske (dvs. det helheds- eller identitets-skabende) i 1830'ernes romaner kunne have svært ved at forliges, er det et af modernitetens symptomer. Inden for dannelsestænkningen var disse størrelser nært forbundne, så at beskrivelsen af et individuelt udviklingsforløb kunne have sit perspektiviske samlingspunkt i myten.

Hertil kommer, at en af de subkulturelle understrømme, der førte frem mod frembringelsen af dannelsesromanen, var frimurerbevægelsen med dens formaliserede og ritualiserede viden om de typiske trin i den menneskelige udvikling. Aage Henriksen har i sin bog om Baggesen, *Den rejsende* [2], et centralt kapitel om Goethe, hvor han i detaljer påviser, hvordan frimurerritualer danner et hemmeligt mønster i *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Også fra pietismen, og overhovedet fra kristen tænkning, har dannelsesromanen modtaget et væsentligt tilskud. Navnlig i Danmark kan man finde en række dannelsesromaner (ikke alle!), der tegner udviklingsforløbet op over den bibelske model (eller myte): Paradis – fordrivelsen fra Paradis – genvindelsen af Paradis (svarende til den goldschmidtske model: hjemme – hjemløs – hjem).

Goethes *Wilhelm Meister*, der jo er prototypen for det 19. århundredes dannelsesromaner, er en overvejende realistisk roman. Individet vurderes gennemgående ud fra dets evne til at overskride sin egen begrænsede forestillingsverden, erhverve sig indsigt i sin omverden og sine medmennesker og træffe de valg, der giver mulighed for den rigeste menneskelige udfoldelse.

Romanens slutning kan forekomme åben, ja til en vis grad umotiveret. Opløftelsen i mestergraden kommer noget overraskende for Wilhelm selv, og til allersidst kan en af personerne, Friedrich, sige til ham:

ich muss lachen, wenn ich dich ansehe; du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand
(Hamburger-Ausgabe bd. 7, s. 610).

Hertil svarer Wilhelm:

ich kenne den Wert eines Königreichs nicht [...] aber ich weiss, dass ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene, und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte.

Men er slutningen overraskende, så er det kun på overfladen. På et dybereliggende plan er en række tråde blevet samlet til et mønster. I dette mønster indgår bl.a., at Wilhelm fra at have gjort oprør mod den fædrene autoritet langsomt selv vokser ind i faderrollen. En tid lang har tårnselskabet over for ham spillet rollen som faderlig rådgiver og overopsyn. Men jo mere han tilegner sig dets ånd, jo mere er det i stand til at aflægge sin autoritet og fremstå i sin menneskelighed.

Under Hamlet-opførelsen, på et tidspunkt, hvor Wilhelm stadig er i sin vildfarelse og tror, at teatret er vejen til sand dannelse, er det et medlem af tårnselskabet, der på mystisk vis optræder som ånden, Hamlets far. Wilhelm bliver chokeret, for åndens stemme ligner hans fars stemme (jvf. s. 322).

Endnu et træk, der følger sig til dette, er, at bedstefadererns kunstsamling, som faderen solgte, viser sig at være kommet i tårnselskabets eje, hvor Wilhelm genfinder den.

Men væsentligst af det hele er, at Wilhelms labyrintiske veje fører ham og drengen Felix sammen. Felix viser sig at være hans søn med Mariane, og dette, at han vedkender sig faderskabet og tager ham til sig, er et helt afgørende moment i hans udvikling:

Er sah die Welt nicht mehr wie ein Zugvogel an, ein Gebäude nicht mehr für eine geschwind zusammengestellte Laube, die vertrocknet, ehe man sie verlässt. Alles, was er anzulegen gedachte, sollte dem Knaben entgegenwachsen, und alles was er herstellte, sollte eine Dauer auf einige Geschlechter haben. In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt, und mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben. Er fühlte es, und seiner Freude konnte nichts gleichen. »O, der unnötigen Strenge der Moral!« rief er aus, »da die Natur uns auf ihre liebliche Weise zu allem bildet, was wir sein sollen. O, der seltsamen Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft, die uns erst verwirrt und missleitet und dann mehr als die Natur selbst von uns fordert! Wehe jeder Art von Bildung, welche die wirksamsten Mittel wahrer Bildung zerstört und uns auf das Ende hinweist, anstatt uns auf dem Wege zu beglücken!«

So manches er auch in seinem Leben schon gesehen hatte, so schien ihm doch die menschliche Natur erst durch die Beobachtung des Kindes deutlich zu werden
(s. 502).

Iagttagelserne omkring dette grundmønster i bogen kan suppleres med en enkelt ting: Wilhelm husker fra sin barndom billedet af den syge kongesøn, der fortæres af kærlighed til sin unge stedmoder. Billedet omtales med mellemrum i romanen og er motivisk beslægtet med *Hamlet*, som Wilhelm bearbejder og spiller hovedrollen i. Billedet af den syge kongesøn bliver på vej ned gennem romanen fyldigere og fyldigere belyst. Hos tårnselskabet genfinder Wilhelm billedet, og nu ses en skikkelse i det, som ikke tidligere har været omtalt: den gamle konge, faderen, som bekymret og vidende iagttager sin unge kone og sønnen. Denne udvidelse af billedfeltet foregår netop, som Wilhelm selv er ved at overtage faderrollen. Billedet af den syge kongesøn er da ikke kun en identifikation, Wilhelm selv har valgt sig, men er et symbol, der vokser i takt med, at han selv vokser. Billedet viser hen til et dybtliggende mønster i tilværelsen og er derved med til at løfte romanen op over det blot realistiske og nærme den til det, der her er kaldt for myte.

Den individuelle udvikling forløber da efter love, som fører frem mod et mål, der overskrider det begrænsede individ og gør det til ét med typen.

Om Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, der er det tekstmæssige udgangspunkt for de efterfølgende dannelsesromaner, kan det da siges, at selv den, til trods for sin markante realisme og uendelige verdensklogskab, karakteristika, der ikke genfindes i de nærmestfølgende dannelsesromaner, har en slags okkult struktur, der nærmer den til myten. Den følger det individuelle på dets slyngede veje, men den formidler en næsten arketypisk identitet.

I Tyskland følges *Wilhelm Meister* op af en række romaner (Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* m.fl.), som både i opposition (navnlig ideologisk) og i tilslutning (navnlig i motivlån) tager tråden op fra det genremæssige forbillede.

Set i forhold til *Wilhelm Meister* er den danske dannelsesroman et forbavende sent fænomen. Traditionen er tættest belagt i 1850erne og 60erne med et par problematiske efternølere i 70erne: Topsøes *Jason med det gyldne Skind* og J.P. Jacobsens *Fru Marie Grubbe*.

Ganske vist er den model, som en del danske dannelsesromaner er bygget op over, meget tidligt belagt, nemlig i to værker fra Oehlenschlägers *Poetiske Skrifter* (1805). Men det er afgørende, at modellen her *ikke* er udfoldet inden for romangenren, men derimod i et læsedrama (*Aladdin*) og i et kunsteventyr (*Vaulundurs Saga*).

Udgivelseshistorien bag Sibberns Gabrielis-roman er i denne sammenhæng sigende. Ifølge Sibberns forord til den 2. og samlede udgave

1851 havde romanens første del (*Efterladte Breve af Gabrielis*) ligget stort set færdigskrevet siden 1816. Denne første del er en krisehistorie, som munder ud i en genvindelse af harmonien. For så vidt altså en udviklingshistorie med visse elementer fra dannelsesestænkningen. Men i sit grundanlæg er romanen ikke en dannelsesroman. Den er en »sentimental« roman, koncentreret om det, der hæmmer lidenskab, kredsende omkring tabet, om det enkelte moment (i modsætning til dannelsesromanens kontinuum) og med en opfattelse af omverdenen som primært noget, der står individet imod. Romanen er et jeg's umiddelbare lyriske udgydelser, ideologisk i slægt med Ewalds *Levnet og Meeningen* og *Balders Død*. Inspirationskilden er ikke *Wilhelm Meister*, men *Werther*.

Først i romanens fortsættelse lyder de forløsende ord: »hvad der hæmmer, det fremmer« (2. saml. udg. 1851, II, 110). Med disse ord er vi på klassisk goethesk grund. Romanens nytilkomne del hedder *Udaf Gabrielis's Breve til og fra Hjemmet* og udkom 1850. Inspirationen bag denne bog er *Wilhelm Meister* (måske især *Wanderjahre*), og først med den samlede udgave fra 1851 kunne begge romaner under ét læses som en art dannelsesroman. Men dermed er vi også tidsmæssigt oppe i det tiår, som indleder dannelsesromanernes egentlige blomstring i Danmark. Således bekræfter udgivelseshistorien bag Sibberns romanværk tesen om dannelsesromanen som et relativt sent fænomen i den danske litteratur.

Mellem disse yderpunkter, introduktionen af modellen i *Aladdin* og *Vaulundurs Saga* og det store læs af dannelsesromaner i 50erne og 60erne, befinder Andersens *Improvisatoren* sig som noget af en enlig svale. Hvis man ikke er alt for nøjeregnende, kan man fra samme tiår tage fru Gyllembourgs *Extremerne* med og lade den gå for at være en dannelsesroman. Når man kvier sig lidt ved at tage *Extremerne* for gode varer i denne sammenhæng, er det, fordi denne roman, som andre af hendes langstrakte fortællinger, formalt placerer sig i confiniet til novellen. Dens forløbsstruktur opfylder heller ikke ganske betingelserne for at være en dannelsesroman [3]. Overhovedet er baggrunden for fru Gyllembourgs dannelsesromanlignende fortællinger (f.eks. også første del af *To Tidsaldrer*) snarere den i tiden udbredte Goethe-kultur, eller om man vil: dannelseskulturen, end den egentlige dannelsesroman.

Formalt set er *Improvisatoren* en genuin dannelsesroman. Den skildrer en udviklingsproces frem mod afklaring og stabilisering, og den har – ikke meget dominerende, men den er der dog – en forestilling om at virke til gavn for andre som et mål for dannelsesprocessen. Udviklingsprocessen falder ud i en selvoverskridelse.

Ligesom i *Wilhelm Meister* er der i *Improvisatoren* en udefra kommende opdragende instans, her familien Borghese, der til en vis grad kan siges at

modsvare tårnselskabet. Og ligesom i *Wilhelm Meister* er der i *Improvisatoren* en kritisk holdning til den kunstneriske narcissisme. Men lighederne er kun overfladiske. Andersens hovedperson er i næsten konstant opposition til sit »tårnselskab«, hvis opdragelse af ham med tiden føles mere og mere hæmmende. Borgheserne er nok Antonios hjælpere, men kun frem til et vist punkt, så bliver de en hindring for ham. De løfter ham ud over den fattigdom, der ellers havde været hans vilkår, og giver ham en regulær uddannelse med henblik på et opfyldte bestemte allerede foreskrevne normer. Men i det øjeblik, han følger sine egne veje, sine egne indre love, kommer han i konflikt med dem. Borgheserne er skæbnens redskab, først og fremmest på det sociale plan. Når Antonio vil gøre sig gældende med sine kunstneriske evner, og dvs. hævde nogle ikke socialt instituerede kriterier, bliver de på negativ vis til social skæbne som repræsentanter for det klassesdelte samfunds konventioner og fordomme. Hvad der i begyndelsen tog sig ud som et tilbud om at træde ind i en dannelsesproces, viser sig mere og mere at være et rigoristisk krav om at indgå i en socialiseringsproces.

Hvor der i *Wilhelm Meister* er et sammenfald mellem (eller i hvert fald en sammentænkning af) natur og kultur, er der i *Improvisatoren* en modsætning mellem natur og kultur.

På baggrund af dette er det forståeligt, at også Goethes kritik af den kunstneriske narcissisme adskiller sig stærkt fra den, man finder i *Improvisatoren*. Hos Goethe er målestokken virkeligheden, menneskets evne til at forstå sine omgivelser, som den kloge skipper at styre sin båd gennem den oprørte sø, bekendt med de kræfter, man ikke råder over, og udnyttende muligheden til egen fordel.

Hos Andersen er kritikken især begrundet i det psykologiske, i en ny viden om fantasiens veje og afveje. Frem gennem forfatterskabet træder det klarere og klarere frem, at det kunstneriske har to sider, en løftelse mod et guddommeligt lys og en dæmonisk fristelse. Inden for eventyrene er de to sider repræsenteret i henh. »Nissen hos Spekhøkeren« og »Tante Tandpine«.

Som alternativer til det kunstneriske finder man i *Improvisatoren* nok en forestilling om virkelighedserkendelse og et krav om orientering i retning af det etiske, men ingen af delene står med nogen særlig styrke i romanen. Den er fattig på alternativer til den kunstneriske udfoldelse, hvis farer den erkender. Og det hænger sammen med det ovenfor anførte: modsætningen mellem natur og kultur. Kritikken af samfundet har kun naturen, først og fremmest individets natur, som alternativ, ikke en forestilling om et anderledes samfund, en utopi som hos Goethe. Og den vedholdende lamenteren over de samfundsskabte former levner ikke individet nogen

mulighed for at indgå i dette. Antonio kan med kone og barn trække sig tilbage til et gods i Calabrien, langt borte fra de byer, der var rammen om hans kriser. Vel at mærke efter først at have holdt en andagt i den natur, der blev stedet for det mytiskes gennemslag i hans tilværelse.

Det er også bemærkelsesværdigt, at kritikken af den kunstneriske narcissisme i *Improvisatoren* især går på, at den er et produkt af opdragelsen – altså igen noget »samfundsskabt« (dette ord taget i vid betydning). Den kunstneriske evne står da urørt tilbage, mens kritikken især rettes mod den kanalisering, som opdragelsen har givet den.

Denne dobbelthed kan bidrage til at kaste lys over romanens tvetydige slutning: opgiver Antonio kunsten, eller gør han det ikke? Er hans nye status som ægtemand, far og godsejer en sejr eller et nederlag? Slutningen må nødvendigvis stå i et tvæls, fordi hele romanen gør det. Den sætter spørgsmålstejn ved den kunstneriske udfoldelse, men har ingen alternativer til den. Den viser den fantaserende Antonio på afveje i tilværelsen, men den hævder alligevel drømmen og det ubevidste som stedet for den højeste indsigt og erfaring.

Improvisatoren, dansk litteraturs første dannelsesroman, eller i hvert fald tilløb til en dannelsesroman, er da i både tilslutning og kritik en kunstnerroman. *Künstlerleben und Träume eines italienischen Dichters* var den noget omstændelige titel på den samtidige tyske oversættelse [4]. Og bedre kunne romanens indhold ikke sammenfattes. Dermed er også markeret, at *Improvisatoren* ikke har den goetheske dannelsesroman som sit umiddelbare forbillede, men derimod den romantiske, der både hos Novalis og hos Tieck havde skikkelse af en kunstnerroman.

For at forstå den særlige udformning, dannelsesromanen fik i Danmark, er det nødvendigt at huske på, at dannelsesstænkningen og den episke dannelsesmodel hos os introduceres i og med romantikken. Steffens holder både sine (bevarede) Schelling-inspirerede forelæsninger over naturens, historiens og menneskeåndens udviklingshistorie og sine (ikke bevarede) forelæsninger over Goethe. Og hans nærmeste discipel, Oehenschläger, skrev et par år senere som led i et romantisk totalkunstværk om to hinanden kompletterende veje i dannelsesprocessen, Aladdins og Vaulundurs.

Jens Kr. Andersen og Leif Emerek har i deres udgivne speciale, *Aladdin-Noureddin traditionen i det 19. århundrede* – med undertitlen Bidrag til en strukturel litteraturhistorie (1972) – ved hjælp af struktur-modeller kunnet påvise, hvor omfattende en betydningstradition der stråler ud fra *Aladdin*, en tradition, der med sine historisk specifikke ombrydninger behersker en ikke ringe del af romanlitteraturen op til omkring århundredskiftet [5]. Kortlægningen af denne semantiske tradition får – i et

anhang til en ekskurs – de to forfattere til under hoveddrystende inspektion af nogle begrebskategorier at erklære »dannelsesromanen« for at være et uegnet begreb til beskrivelse af en »række danske romaner«. I stedet henviser de til den af dem selv fremanalyserede aktantmodel som en mere relevant forståelsesramme (jvf. s. 192-93).

Mere givende i forhold til det konkrete tekstunderlag ville det være at sige, at dannelsesromanen i Danmark får sin helt særlige udformning, fordi den formidles gennem romantikken og manifesteres modelagtigt første gang – ganske vist uden for genren – i Oehlenschlägers tvillingeværk.

Af de to udformninger hos Oehlenschläger synes det navnlig at være *Aladdin*, der har sat sig direkte spor [6] i romantypologien. Modellen fra det romantiske læsedrama er både som indbygget struktur og som med-reflekteret forbillede et væsentligt formalt og ideologisk element i langt størsteparten af det 19. århundredes danske dannelsesromaner.

Hvad de tyske romantikere fablede om (således f.eks. Friedrich Schlegel i dennes bekendte »Rede über die Mythologie« [7]), men aldrig selv fik frembragt, en mytologi gyldig for deres egen tid, blev da skabt i Danmark. Aladdin-modellen er en tidsalders mytologi, dens myte.

Også i den forstand, hvori ordet myte har været anvendt i dette arbejde. Historien om Aladdin kan få karakter af myte, fordi den er en billedlig fremstilling af en syntesetænkning, en helhedsopfattelse. I betretningen om Aladdin og hans lampe, det indre lys i mennesket og i naturen, fandt romantik og efterromantik udtrykt en grundlæggende forventning til tilværelsen som et ordnet sted, et sammenhængende hele. Her var udtrykt en vished om menneskets forbundethed med verden og med Gud. Historien om Aladdin spejlede en iboende identitet, i verden, i mennesket og mellem verden (naturen/kosmos) og mennesket. Aladdins historie blev kort sagt til myte.

Det, der er interessant i vor sammenhæng, er, at Aladdin-komplekset blev til en form for mytologi for romanlitteraturen, deriblandt ikke mindst for dannelsesromanerne. Der er allerede gjort rede for, hvordan denne tidens dominerende romangenre får sin specielle udformning i Danmark bl.a. på baggrund af, at dannelsesforestillingerne hos os reciperes samtidig med romantikken. Det kan da føjes til, at denne udformning implicerer et islæt af myte. Det er ikke til stede overalt, i samme omfang og med samme vægt i dannelsesromanerne, men det er et af de træk, der er med til at udhæve denne genre fra dens senere modstykke, forfaldsromanen, der i eminent grad er antimytisk, kritisk over for den optimistiske syntesetænkning og førende en omvurdering af alle værdier med sig netop i forhold til Aladdin-komplekset.

Men hvad har myten at gøre i romangenren, der jo – som det blev belyst i et af de indledende kapitler, »Totalitet og erfaring« – både sociologisk og idéhistorisk set hører hjemme i en tid, der er karakteriseret ved opbrud og ombrydning, i økonomi, klassestrukturer og tænkemåde, ved en kritisk og prøvende holdning til tilværelsen, ved at lægge vægt på erfaring og realitet og ved at være vidende om individualiteten som noget sårbart og skrøbeligt?

Det er netop det spørgsmål, romanerne selv prøver at besvare. I Andersens *Improvisatoren* er de dynamiske kræfter inden for det episke knyttet til analysen af det ubevidste og konfrontationen med de sociale problemer. Men romanens tråde samles i tolkningsmæssige højde- og hvilepunkter, der bryder igennem realiteten og når op i mytiske egne.

Bogens projekt rækker langt ud over, hvad der kan findes i tidens øvrige danske romaner. Men det betyder ikke, at den står uden for tiden, tværtimod er den i sin mønstring af mytens muligheder i den sociale og individuelle virkelighed at forstå som en følsom registrering af tidens betingelser og muligheder.

Det er værd at nævne, at Andersens roman har et sidestykke i svensk litteratur, Carl Jonas Love Almqvists roman *Drottningens juvelsmykke*, der udkom 1834. Andersen har næppe læst den, men det er også i denne forbindelse ligegyldigt. Det interessante er, at de to store romaner, der udkommer næsten samtidigt, begge tumler med spørgsmålet om mytens vilkår i den konkrete verden.

Almqvists roman er af romantisk tilsnit, ja, er vel en af de mest gennemført romantiske romaner, der findes. Samtidig er den en roman om politiske begivenheder, og i nogen grad kan den vel siges at rumme et politisk budskab.

Handlingen udspilles omkring mordet på Gustav III. De sammensvornes planer og skæbne, det farvestrålende maskebal, efterforskningen af de skyldige, det er den ydre ramme. Mordet på kongen var et led i adelens forsøg på at tilbageerobre magten. Hvis bogen har et for sin tid aktuelt politisk budskab, må det være en advarsel mod eller kritik af adelens magtposition.

Men ind i dette slynger sig en fantastisk, erotisk historie, hvis hovedperson er androgynen Tintomara. Mænd og kvinder tiltrækkes lige hæftigt af dette tvekøns- eller intetkønsvæsen, men det er til deres ulykke, da Tintomara hviler i guddommelig enhed med sig selv og ikke kan elske nogen.

Hans/hendes liv og sluttelige henrettelse er en allegori over den guddommelige naturs undergang i den menneskelige verden og spiller tydeligt op til evangeliernes beretning om Jesu lidelse og korsfæstelse.

Drottningens juvelsmykke er en bog, som selv helt ud i sin form besværges den tabte enhed. Den er en blanding af roman og skuespil, rummer digte og endda noder!

Men frem for alt er det en bog om den guddommelige identitets umulige kår i en verden, hvor alt – endda i bogstaveligste forstand – er tilsløret af lidenskab, og intet ses klart. Den handler om myten, den romantiske enhedsforestilling, og den sætter myten ind i et historisk-samfundsmæssigt spil som en forvirrende, dragende, skræmmende faktor, måske den egentlige drivkraft bag mange handlinger, der på overfladen har helt andre motiveringer, f.eks. af politisk art. Men selv om mange af romanens skjulte tråde samles i myten (*Tintomara*), kan den reale verden og myten ikke gennemtrænge hinanden. *Drottningens juvelsmykke* er ikke en dannelsesroman, men en passionshistorie.

De hidtidige sonderinger har ført to resultater med sig. For det første er det blevet godtgjort, at det ikke er et specielt andersensk fænomen, når, som det sker i *Improvisatoren*, myten mødes med den konkrete verden med dens samfundsmæssige problemer og psykologiske forviklinger. Inddragelsen af Almqvists roman har dokumenteret, at fænomenet har tidstypisk gyldighed. Det viser hen til en samfundsmæssig og bevidsthedsmæssig opbrudssituation. For Andersens vedkommende bliver der tale om et forsøg på at tvinge de to størrelser sammen, at fastholde myten, identiteten, helheden trods de nytilkomne problemer. Og det er her, dannelsesromanen kommer ind som et brugbart instrument, hvor konflikterne kan forsøges jævnet ud i en udviklingsproces af den romantiske slags, hvor den nærende og modellerende erfaring, som man finder den hos Goethe, til dels er erstattet af en mystisk, platonsk inspireret genkendelsesproces, en erindren sig tilbage i den tabte væsensenhed.

For det andet har det kunnet godtgøres, at mødet mellem myte og roman er et genretræk, karakteristisk for en væsentlig del af dannelsesromanerne. Det mytiske, som vi kan finde det udformet i disse romaner, er som bevidsthedsform betragtet beslægtet med den fra alle tider kendte mystiske erfaring af enhed, sammenfald, grænseoverskridelse, en oplevelse af total identitet, en skuen af det indre lys i jeg'et og af det skjulte lys i verden. Noget af dette indgik navnlig i ældre tid i frimureriet. Det sene 18. århundredes udviklings- og opdragelsestanker blev i Tyskland bl.a. formuleret af Lessing, Herder og Goethe, der alle var frimurere. Der er derfor god mening i, at en ellers realistisk roman som *Wilhelm Meister* i det skjulte peger hen på mytiske mønstre.

Men det er først for alvor med romantikken, at den mytisk orienterede tænkemåde slår igennem. Derfor bliver romantikkens yndlingsudtryksform eventyret (i Tyskland hos bl.a. Tieck, Brentano og Hoffmann,

herhjemme især hos Ingemann, men også hos Oehlenschläger og tonende ud hos H.C. Andersen og helt op til Goldschmidt). Den romantiske roman overskrider derfor også klart romanens egentlige område og nærmer sig til eventyret. Mest ekstremt kan man se denne tendens udfoldet i Novalis' anti-Meister, også kaldet *Heinrich von Ofterdingen*.

Det bliver afgørende for den danske dannelsesroman, som Andersen initierer med *Improvisatoren*, at dannelsesstænkningen herhjemme reciperes samtidig med romantikken. Der er også andre faktorer, der i Danmark kommer til at gøre sig gældende som formdannende kræfter og ideologiske styringsmekanismer, f.eks. borgerkulturen, kirkens dominerende stilling, afviklingen af enevælden og af adelens resterende privilegier, men disse skal ikke beskæftige os her. Det, der i denne sammenhæng har været grund til at interessere sig for, er, hvorfor de danske dannelsesromaner, og blandt dem nogle af H.C. Andersens romaner, har haft et stærkere islæt af myte end genrens stadige inspirationskilde, *Wilhelm Meister*. Ligeledes, hvorfor romanen i sin opkomst som anerkendt genre i 1830'ernes Danmark [8] har måttet lægge ryg til en konfrontation mellem mytisk og kritisk virkelighedsopfattelse.

Det er påfaldende, at dette mytiske element ikke spiller nogen rolle i 1840'ernes dannelsesromaner. Det drejer sig om Andersens *De to Baronesser*, Paludan-Müllers *Adam Homo* og Kierkegaards *Enten-Eller*. At kalde dem dannelsesromaner er nok at strække begrebet temmelig vidt. Egentlig er det kun Andersens roman, der fortjener betegnelsen, og så må man endda sige, at dens slutning gør den til en noget tvivlsom dannelsesroman.

Hvis man alligevel prøver at sammenholde disse tre store værker fra fyrreerne og fastholder en vis reference til dannelsesromanen, vil et indbyrdes slægtskab kunne spores. Samtidig vil det være muligt at give en perspektivering af *De to Baronesser*, som ellers meget let kommer til at indtage en forholdsvis isoleret position i Andersens forfatterskab.

Den første iagttagelse, man kan gøre, er, at alle tre værker beskæftiger sig med det humane, sådan at forstå, at de søger at skabe sammenhæng i det humane. Andersen er i sin roman mere optaget af at skabe orden og sammenhæng i samfundet og tilværelsen som hele, at finde den røde tråd, end af at bore sig ned i det enkelte individs psykologiske problemer. Ikke fordi disse ikke er der, men de bliver forsøgt indordnet i en organisk sammenhørende totalitet, hvor det at vågne op til bevidsthed om eksistensen er at erkende den som god og bøje sig under den organiserendes vilje, Guds vilje. Selv åbenbare disharmonier (både Hermans og kammerjunkerens skæbne) må bringes til tavshed for at retfærdiggøre eksistensen, lade den fremtræde som sammenhængende.

Også *Adam Homo* beskæftiger sig med det humane, dog ikke ud fra et ønske om at demonstrere en sammenhæng. Ærindet er at kritisere den manglende sammenhæng. Sammenhængen er mulig. Adams mor står midt i den, er ét med den, da hun skal forklare drengen, hvad det er at være. Og Alma er endnu en stille garant for den. Men som altid i dannelsesromanerne er det mandens privilegium at fortabe den (bl.a. derfor er de problematiske mænd bipersoner i Andersens *De to Baronesser*, mens hovedpersonen, der med sit liv skal stå inde for, at den røde tråd løber gennem den ganske skabning, er en kvinde!). Og mere end det: muligheden for fortabelse er her specielt knyttet til den samfundsmæssige væren. Den ydre opstigning i det bestående hierarki forudsætter en indre udhuling, et fald.

Derfor er *Adam Homo* ikke i gængs forstand en dannelsesroman, da der inden for genren er tradition for, at det ydre og det indre modsvarer hinanden. Men forløbsmodellen er beslægtet med den model, der kendes fra en del danske dannelsesromaner: fra harmoni over krise til ny harmoni (frelse). Der er blot to ting at anmærke. Den første er, at kritikken af den sene enevældes stræbsomme borger nok er rettet mod den manglende sammenhæng i det humane, men ikke rummer nogen forestilling om en ny og mere meningsfuld samfundsmæssig væren (et tilløb hertil kom først med *Ivar Lykkes Historie*, da samfundet efter tyskerkrigene pludselig lod sig forstå som en ældgammel organisme: nationen), hvorfor sammenhængen først genoprettes i det hinsidige. Her er romanen for længst hørt op med at være roman.

Hvis den da overhovedet *har* været roman! Og det er det andet problem, der er grund til at opholde sig ved. Allerede versformen fører jo tanken mere hen på epos'et end på romanen. Et epos i traditionel forstand er det naturligvis ikke og kan det ikke være. Dertil er historien for individualiseret og for realistisk. Men alene strofeformens tendens til at lukke sig om sig selv med en afsluttende couplet, der ofte får sentensagtig karakter, er med til at pege ud over det individuelle, mod det almene. Men dette almene har sit egentlige liv i ideen, det metafysiske, ikke, som i dannelsesromanen, indfældet i det konkrete.

Adam Homo er nok en fortælling om et bestemt individ under specifikke tidsforhold, men samtidig er den også i slægt med det gamle religiøse spil om »Jedermann«, enhver.

Også *Enten-Eller* er en bog, der beskæftiger sig med det humane. Bogen skildrer en livsform i krise, uden sammenhæng og mening (A's papirer) og pædagogisk vendt herimod en livsform i harmoni, rummende dele af den først skildrede livsform, men sat ind under en højere forståelse, der sikrer kontinuitet, varig tilfredsstillelse (B's papirer). Andendelen rum-

mer regulær dannelsesestænkning, den mest omfattende og gennemarbejdede inden for den danske tradition.

Alligevel er det jo ikke nogen roman [9], i hvert fald ikke nogen dannelsesroman. Det, der mangler, er forestillingen om udvikling, om et forløb. Overgangene er pludselige, uforklarlige spring, hvis man da overhovedet skal forestille sig, at nogen bevæger sig nogen steder hen, at ikke det hele er et typegalleri, hvor hver taler sin egen sag. Den eneste, der gennemløber en proces, er Kierkegaards læser, der tages dør, hvor han er, og drages med gennem inferno og skærsild for til sidst at »løbe Panden mod det Religieuse« (*Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed*). Tilblivelsesprocessen som eksistentiel hovedpine!

Det fællesskab, der er mellem disse tre store værker fra fyrirerne, består da i, at de alle er intenst optaget af det humane, af at gøre sammenhæng mulig i det humane eller at kritisere en manglende sammenhæng. Og i alle tre værker står det samfundsmæssige i centrum; hos Paludan-Müller som sædeskildring og spot over den borgerlige sjæls liv før døden, hos Kierkegaard som en lovprisning af kaldet, pligten, arbejdet og ægteskabet som dannelsesfaktorer, hos Andersen som et forsøg på at udkaste en model for et organisk sammenhørende samfund, et samfund med et oppe og nede, men med solidaritet mellem klasserne. I øvrigt netop den solidaritet, som Adam Homo ikke realiserer, da han svigter sin gartnerpige for at jage adelens damer. På dette punkt kan Adam Homo måske siges, ligesom de to andre værker, at rumme en vision af menneskelighed organisk forbundet med det samfundsmæssige.

Om de tilløb til dannelsesromaner, der skrives her i enevældens sidste tiår, kan det da hævdes, at de alle er optaget af muligheden af at føje det menneskelige og det samfundsmæssige sammen i et lukket kredsløb, en organisme.

Derfor er der god mening i, at hævdelser af det mytiske ikke har fundet nogen plads i disse bøger. Nok tænkes der over helhed og sammenhæng, men der tænkes konkret, også når det gælder den metafysiske begrundelse for helheden. I alle tre værker samles linierne i en person, Bibelens Gud. Den sammentænkning, der foretages her på falderebet, er en sammentænkning af konkret forhåndenværende, givne størrelser. Den visionære evne er taget fangen af højst påtrængende problemer, af eksistensen i forhold til samfund og kristendom.

Så meget mere påfaldende er det, at det mytiske igen kommer til at spille en rolle i dannelsesromanerne fra tiden efter indførelsen af den borgerlige stat.

Det gælder navnlig for Goldschmidts romaner (de regulære dannelsesromaner *Hjemløs* og *Arvingen* [10] samt i nogen grad også for samfunds-

skildringen *Raven*, hvis episke forløb i øvrigt også er underlagt dannelsesmodeller) og for Andersens romaner (her dog med en række forbehold, som der tidligere er gjort rede for). I mere fortyndet udgave kan tendensen også spores i Paludan-Müllers *Ivar Lykkes Historie* og i Ingemanns *Landsbybørnene*. Karakteristisk nok findes den ikke i Schacks *Phantasterne*.

Hovedeksemplet må her være Goldschmidt. I *Arvingen* taler han ligefrem om, at et menneskes tilværelse kan falde i tre perioder, den mytiske, den heroiske og den historiske. Både i *Hjemløs* og i *Arvingen* (og for den sags skyld også i *Livs Erindringer* og *Resultater*, der er en slags dannelsesroman) er den tidlige barndom fremstillet som en eksistens i mytens sfære. I *Hjemløs* modelleres episoder fra barndommen over den bibelske paradismyte. I symbolsk form sammentrænges her størrelser, som siden skal foldes ud og motiveres i romanens store episke stræk. De mytiske tilstande og begivenheder bliver stående for bevidstheden som det tabte hjem. Dannelsesvejen bliver da en vej tilbage mod udgangspunktet. Endnu tydeligere fremgår det af *Arvingen*, hvor det tidligste barndomsafsnit er behersket af en følelse af identitet, nærvær. Identiteten fortabes, men er aldrig helt ude af syne. I højere grad end Ottos vidtløftige søgen er Axels vej ud i livet en bevidst søgen efter det tabte, som genfindes i Ehden (dog i en ørken og ikke i en have!).

Den funktion, det mytiske får i disse dannelsesromaner præger således hele romanstrukturen. I *Improvisatoren* var dannelsesprocessen nok skildret som en erindrings- og genkendelsesproces, men egentlig rettet mod en erfaringssfære, som hele tiden latent var repræsenteret i hovedpersonens underbevidsthed, i drømmen. Ved at stige ned i drømmen kunne Antonio hente kræfter til at organisere den forhåndenværende virkelighed, genkende Maria som Lara.

Goldschmidts romaner står helt i splittelsens, problembevidsthedens tegn. De handler om en søgen efter en identitet. Myten er kun til stede som begyndelse og slutpunkt, »den straalende Top,/hvorfra vi er siunken og atter skal op«, som noget, der har været og muligvis genvindes (muligvis, for i *Hjemløs* sker det først helt og fuldt i den døendes vision!). Dermed lukker romanerne sig i en cirkulær bevægelse, i en påkaldelse af det tabte. Det skildres som en tilblivelsesproces, men i modsætning til f.eks. *Wilhelm Meister*, som Goldschmidts romaner ofte sidestilles med, har processen sit absolutte orienteringspunkt i noget, der befinder sig i individets fortid og som egentlig er hinsides verden i den tabte myte.

I Andersens sidste romaner fungerer myten ikke på samme måde. Alligevel er der noget, der binder dem sammen med Goldschmidts og for den sags skyld også med Ingemanns og Paludan-Müllers dannelsesromaner. De har alle, på den ene eller den anden måde, karakter af en

tilbagevendende. Uanset kunstneriske og livsanskuelsesmæssige forskelle mellem de nævnte forfattere kan Goldschmidts dannelsesromaner og deres brug af myten siges at udtrykke en typisk tendens i genren dannelsesromanens formale og indholdsmæssige metamorfose i tiden efter enevældens afskaffelse og indførelsen af det borgerlige demokrati. Genren bliver retrospektiv, konservativ. I sin yderste konsekvens søges den borgerlige virkelighed (hos Goldschmidt) ophævet og opløst i myten.

Genoptagelsen af myten i 50ernes og 60ernes dannelsesromaner kan som tidstypisk genretræk betragtet forstås som signal for en reaktion mod tendenser i det nye samfund. Men vel at mærke ikke en reaktion, der blot udspringer af, at disse forfattere som alderstegne herrer føler sig foruro-ligede over, at enevældens overskuelige samfund er blevet til fortid.

Udviklingen kan siges at svare til en generel tendens i samfundet, hvor den éngang liberale bevægelse går hen og bliver konservativ. Det sker bl.a. på grund af den nationale krise. I det spændte forhold i Tyskland på grund af det Slesvig-Holstenske spørgsmål bliver den politiske debat til en national vækkelse. Den heldige udgang på treårskrigen får nationalfølelsen til at vokse sig stærk, ja vokse til overmod, og nederlaget i 64 giver i første omgang anledning til at slikke sårene, at forsøge at genoprette det tabte.

Denne udvikling kan analyseres med henblik på mere specifikke økonomiske, klassemæssige og politiske strukturer og tendenser, men den givne beskrivelse er, om end overfladisk, så dog væsentlig i den forstand, at den beskæftiger sig med udviklingen, sådan som den kunne opleves [11] og ikke som den kan analyseres fra et nutidigt synspunkt. Og det var denne oplevelse, der bandt fantasien til de former, vi i det foregående har beskæftiget os med.

For at sandsynliggøre de her fremførte påstande og samtidig knytte dem nærmere til afhandlingens hovedemne, H.C. Andersen, vil det være nyttigt at kaste et blik på dennes udtalelser om politik.

XIII: H.C. Andersen og politik

Der kunne næppe skrives nogen særlig fyldig bog om »den politiske H.C. Andersen«, i hvert fald ikke, hvis man skulle holde sig til hans *direkte* udtalelser om aktuelle politiske problemer. Udtalelser af den art er i dagbøger og breve så få og så flygtige, at man endda ville have problemer med at skaffe stof nok til en artikel. Karakteristisk er i så henseende hans brevveksling med Henriette Wulff [1]. *Hun* er ivrigt optaget af tidens spørgsmål og meddeler ofte Andersen, hvad der nu er af politisk nyt. Men til en meningsudveksling kommer det så at sige aldrig. Andersen er nok til en vis grad interesseret i at følge med, men prøver at unddrage sig en stillingtagen.

Et par udtalelser fra dagbøgerne kan belyse hans holdning. Under sit ophold i Paris 1833 noterer han under datoen d. 11. maj: »Sager og Troels Lund blev hele Aftenen hos mig. Samtalen blev politisk og interesserede mig, skjøndt jeg var meget uvidende« (bd. I, 144) [2]. Om samtalens indhold erfarer man ikke noget.

Ti år senere er han igen i Paris, og igen diskuteres der politik. Under datoen d. 20. april 1843 hedder det: »disputeret med Kriger, Schern og Buntzen, jeg antager at vor Ungdom, har tilegnet sig for tidlig Mandens Interesser, at det var rimeligere at den Unge var uheldig af Kjærlighed, end af politisk Sønderknuselse! – At en lyrisk Duft og ikke en hegelsk Luftning omsusede ham« (II, 350).

Generelt ville Andersen helst forstå sig selv som en, der stod uden for politik (jvf. bl.a. VII, 62, datoen 21. marts 1866). Ordet politik optræder i reglen med negativ klang, noget ubehageligt, irriterende, undertiden truende. At tiden i stigende grad var ved at blive politisk, kunne ikke undgå hans opmærksomhed, ligesom det også blev observeret og kommenteret af en række af tidens øvrige forfattere. 1840'erne var en slags studenteroprørstid, og svarende til parolen fra det moderne studenteroprør kunne Kierkegaard (i »*Den enkelte*«. *Tvende »Noter«* *betræffende min Forfatter-Virksomhed*) sammenfatte tidens tendens i ordene: »I disse Tider er Alt Politik« [3]. Den tiltagende politiseren er Andersen en vederstyggelighed. Allerede i 1833 nævner han i dagbogen (30. april, I, 129) »Politik og Uroe« i samme åndedræt. Og i 1846, da han er i Oldenburg, vrisser han: »Vrøvleri over al den politiske Snak« (20. sept., III, 179).

Tidens politiske uro var bl.a. forbundet med storpolitiske spændinger og problemer med nationale tilhørsforhold, og her blev det ikke ved snakken. To krige måtte Danmark igennem, og da det trak op til den anden, fik den aldrende Andersen onde drømme. Dagbogen for 12. dec. 1863 vidner om dyster adventsstemning: »det seer uendeligt mørkt ud. Det er som mod Danmarks sidste Tider, jeg har kun Tanke om Krig eller Oprør, mit Sind er nedkuet; tomme politiske Taler hører man. Jeg seer min smule Sammensparede, veiret hen, seer [mig] som Tigger paa min gamle Alder... Med Danmark er det forbi, og med min Lykkes Levetid – nu kommer Dødens Nat« (V, 442).

Er det til syvende og sidst det, der ligger bag hans bestandige ængstelse ved den politiske »uro«? En bekymring for at skulle miste den smule velstand, han møjsommeligt har fået skrabt sammen?

Inden billedet af Andersen fortegnes helt over i det sorte, er der dog grund til at minde om, at han i sit forfatterskab har været med til at fremme tendenser, der i tiden kunne kaldes liberale. Adelens privilegier og dens standshovmod har han altid haft et godt øje til. Både i eventyrene og romanerne er den borger, som udmærker sig ved dygtighed og ånd, lige så meget eller mere værd end adelen. Om et værk med en sådan tendens fortæller han i et brev af 25. febr. 1844 til Henriette Wulff. Han havde anonymt indleveret stykket *Kongen drømmer* til teatret og kan nu fortælle, at det »gjør stor Lykke; der er en evig Gjættten paa hvem Forfatteren er, da det skal være politisk« (I, 357). Det politiske bestod i nogle kritiske udfald mod rangadelen. Den egentlige højadel var åndsadelen.

Udtalelser af denne art behøver man ikke at lede efter i forfatterskabet, og de passer jo meget vel sammen med den borgerskabets selvhævdelse, der førte frem til forfatningsændringen. Men det er også det eneste punkt, hvor Andersen var talsmand for fremtidsvendte politiske strømninger, og ikke engang her stod han særlig stærkt. Hans borgerlige personer bliver i reglen adeligt gifte, og han selv var højadelens kæledægge rundt omkring på herregårdene.

Havde han et tvetydigt forhold til adelen, så havde han et helt igennem entydigt forhold til kongehuset. I *De to Baronesser* lod han ganske vist en mild kritik af Frederik VI og hans tid komme til orde, en kritik, der for så vidt ligger i forlængelse af det ovennævnte, hans modvilje mod det alt for fastlåste gammeldags samfund med meget udtalte classeskel. Men romanen viste også, at denne liberalitet fik en ende, så snart de vilde skarer begyndte at røre på sig. Tilsvarende kan man se af et brev til Henriette Wulff, 16. marts 1835. Andersen refererer her flygtigt til den proces, som den enevældige statsmagt havde rejst mod C.N. David, der året før var

begyndt at udgive det liberale politiske organ *Fædrelandet*: »De veed da af Bladene om Davids Sag [...] Da der kjørttes fra Høiesteret skal der være raabt efter Stemanns Vogn og ikke af Gadedrenge, hans Vinduer har de vilde slaaet ind, hvilket dog er høist urigtigt og skammeligt, til Lykke for dem der vilde, blev der ikke noget af« (I, 212).

Det lille ord »dog« viser, at Andersens sympati ikke umiddelbart er på Stemanns side. Stemann var den stærke mand i Frederik VI's styre, en repræsentant for det, der i *De to Baronesser* hedder »den gamle Tid«. Men i det øjeblik uviljen slår over i optøjer, melder Andersen fra.

Ved Frederik VI's død var der en del, der vejrede morgenluft og troede, at den ny konge ville give Danmark en fri forfatning, som han tidligere havde givet Norge den. Men det blev ikke tilfældet. Christian VIII førte det enevældige system videre, hvad der skabte stor bitterhed blandt de liberale. Frederik VI var der ikke blevet opponeret så voldsomt mod. Han havde opnået status af landsfader, sikkert bl.a. i den lange slagskygge fra de nationale kriser, som nationen og dens konge i fællesskab havde gennemlidt. Mange anså systemet for udlevet, men lod det gælde hans tid ud. Den nye konges usmidighed fik oppositionens bål til at flamme op, og det lykkedes ham heller ikke personligt at vinde de folk for sig, som kunne have været hans støtter. Således fortæller Johanne Luise Heiberg i *Et Liv gjenoplevet i Erindringen* (1891, bd. I, 408 ff), hvordan Christian VIII prøvede at få Heiberg til, fodret med stof fra kongen, at skrive mod oppositionen, men til »at overvinde sin Ulyst til et saadant Hverv følte Heiberg ikke Sympati nok for den nye Konge« (s. 409).

Ved Christian VIII's død noterer fru Heiberg:

Tiltrods for sine mange fagre Ord havde Christian den 8de ikke formaaet at gjøre sig populær. Man havde ventet, at denne Konge, der hørte den nyere Tid til, skulde have dannet en Modsætning til den gamle Frederik den 6te, i friere Anskuelse, i Kjærlighed til det nye Liv, hvoraf det unge Danmark var inspireret; man krævede noget Nyt i saa godt som alle Retninger, men for det Meste blev alt ved det Gamle, og dette Gamle var man for længst træt af
(II, 307).

På denne baggrund er det ejendommeligt at læse i *Mit Livs Eventyr* [4] om Andersens hjertelige forhold til Christian VIII. Men det hænger sammen med, at kongen bedre end mange i det selvbevidste borgerskab forstod at værdsætte Andersens forfatterskab, en forståelse, som kongen udtrykte i vendinger, som ingen liberal borgermand havde kunnet formulere bedre:

*»Ved sit velanvendte Talent at skaffe sig selv en hædret Stilling er bedre end Gunst og Gave«. Disse Linier skulle minde Dem om Deres
velvillige
Christian R.*

Den megen spot og forfølgelse, Andersen måtte tåle fra dem, der naturligt burde have været hans forbundsfæller, jeg mener borgerskabet, gjorde naturligvis sit til, at Andersen blev royalist om en hals, især når han ved hove mødte så megen jævnhed og forståelse. Det må være baggrunden for, at Andersen kan skrive så ganske anderledes om kongens død, end fru Heiberg kunne:

Allerede de første Dage i Januar laae Kong Christian den Ottende syg; sidste Gang jeg saae ham, var en Aften, jeg ved en Skrivelse blev tilsagt hos ham til Thee, og at medbringe Eet eller Andet at læse for Hans Majestæt. Foruden Høistsamme fandt jeg her Dronningen, en Hofdame og en Cavaleer. Kongen hilsede saa hjertensmild og god, men maatte ligge paa Sophaen; jeg forelæste et Par Capitler af min da endnu ikke fuldendte Roman »De to Baronesser«, jeg læste desuden to à tre Eventyr; Kongen syntes saa oplivet, loe og talte livligt og inderligt. Da jeg siden gik bort, tilnikkede Kongen mig saa glad og venligt fra sit Leie og de sidste Ord, jeg hørte ham sige, vare: »Vi sees snart igjen«. Men det skete ikke. Han blev meget syg, jeg følte en Uro, en Angest for at miste ham og gik daglig ud til Amalienborg for at høre om hans Befindende; snart lød den Vished, at det vilde blive hans Død, jeg kom med denne efterretning inderlig bedrøvet til Oehlenschläger, der, forunderlig nok, endnu ikke vidste, at Kongens Liv var i Fare, han saae min Bedrøvelse og brast i Graad; hans Hjerte hang saa inderligt ved Kongen. Næste Formiddag mødte jeg paa Amalienborgs Trapper Oehlenschläger støttende sig paa Christiani, de kom ud fra Forværelset. Oehlenschläger var bleg, sagde ikke et Ord, trykkede i forbigaaende min Haand, og Taarerne stode i hans Øine. Kongen var saa godt som opgivet.

Den tyvende Januar var jeg flere Gange derude, jeg stod om Aftenen i Sneen paa Pladsen og saae op til Vinduerne, hvor indenfor min Konge laae døende. Kl. 10¼ var han hensovet

(MLE II, 67-68).

Det er en gribende scene, men den er også sigende: »min Konge« skriver Andersen, og det er netop det, det er. Ikke folkets, men hans. I dødsnatten står han alene vagt i sneen ude på slotspladsen og venter. –

Ud fra erindringerne fornemmer man, at i en tid med mange omskiftelser var kongehuset Andersens faste orienteringspunkt. Selv om Andersen gentagne gange i dagbøgerne distancerer sig fra folk, han kalder reaktionære, kunne det ikke undgås, at hans tydelige hengivenhed for kongehu-

set i de liberales omdømme måtte placere ham selv et godt stykke til højre. Sin kongetro holdning får han ofte stukket i næsen, således f.eks. ved en middag hos Orla Lehmann: »Orla sagde om sig at han var halv Republicaner og jeg: Du royalist« (7. juni 1850, dagb. III, 398).

Hans store loyalitet over for kongehuset kunne af og til gøre hans stilling lidt vanskelig. De politiske diskussioner, der udspandt sig omkring ham, afficerede ham voldsomt, når det kom til udfald mod kongen, og hans egen holdning mødte ikke altid forståelse. Dertil kom så, at Andersen plejede omgang med diverse tyske fyrster, hvad man udmærket vidste i Danmark. Navnlig det sidste skaffede ham mange problemer i tiden fra treårskrigen og fremefter.

Når man skal karakterisere Andersens politiske holdning, er det imidlertid ikke nok at se på det, han udtrykte sig fyldigt om, nemlig hans royalisme. Det spørgsmål, der her skal stilles til sidst, men som ved en undersøgelse af denne art er det, der melder sig allerførst, er, hvordan hans holdning var til afskaffelsen af enevælden, til den ny grundlov og det ny samfund. I gennemgangen af *De to Baronesser* blev det antydnet, at de vilde skarer, som laver optøjer ved den gamle konges jordefærd, kunne ses som en forskrækket kommentar til den folkets frihed, som var ved at være en realitet, eller i hvert fald en kommentar til nogle konsekvenser, som de ubundne kræfter kunne føre med sig. I redegørelsen for mytens tilbagevenden i romanerne fra efter forfatningsændringen blev der peget på den retrospektive funktion, myten her får. Samtidig blev det godtgjort, at de dannelsesromaner, der skrives i tiden efter treårskrigen, har en tendens til at gøre bevægelsen fremad til ét med en bevægelse bagud mod en oprindeligt tilstedeværende væsenskerne. Dannelsesromanerne var på én gang blevet mere krisebevidste og mere lukkede, konservative. Denne udvikling kunne meget vel svare til en tiltagende uvilje over for de nye politiske forhold.

Hvis man gennemsøger Andersens dagbøger og breve for at finde kommentarer til de indrepolitiske begivenheder i 48-49, vil man komme til at lede forgæves. Der er ikke så meget som en enkelt lille notits om, hvad han mente om afskaffelsen af enevælden og om borgerskabets magtovertagelse. Det er århundredets vigtigste begivenhed, og Andersen, der ellers skriver om løst og fast, dag for dag, år ud og år ind, har ikke kommenteret den!

Hvad han mente om de nye forhold, kan man dog godt pejle sig ind på ud fra udtalelser, han fremsatte både før og efter forfatningsændringen. De er ikke mange, men de er markante nok.

Hans ideal var en rimelig (»billig«) og afdæmpet holdning til de politiske spørgsmål. Ordet »ubillig« bruger han flere gange om folk, som

forfægter liberale standpunkter, f.eks. i en dagbogsoptegnelse fra 28. marts 1846, hvor han er i Italien. Et par udlændinge diskuterer politik: »den sidste meget moderat og for Regjeringen den anden liberal og ubillig. Idee til et Eventyr om Frihed og Constitution i en Hønsagaard« (III, 85).

De nye forhold i Danmark skal man helt frem til 1870'erne for at finde kommenteret. Den 14. nov. 1873 noterer han i dagbogen:

Den store Valgdag! der er meget Røre over hele Landet. Stor almindelig Deeltagelse her i Byen [...] hørte [...] at Sagen stillede sig mindre godt for »Høiere« og til Aften viiste det sig at Venstre havde Fleertallet; det er især det sydlige Fyen og en Deel af Jylland der have de værste Venstremænd
(X, 178-79).

Her skal man huske på to ting. For det første, at vi her befinder os på temmelig stor afstand af 1848-49, så stor, at den bevægelse, der dengang var liberal, i mellemtiden var blevet konservativ. Citatet kan ikke sige noget om, hvad Andersen måtte have ment om de nye politiske forhold umiddelbart efter enevældens afskaffelse. For det andet: i 48-49 var det borgerskabet, der tog magten. Nogle tiår senere var det et nyt socialt lag, der greb efter magten, nemlig bønderne. Og i konservative borgerlige kredse var det dengang meget almindeligt at betragte Venstre som rene samfundsomstyrtere.

Det ser man også af en notits fra året efter, 14. nov. 1874:

Aviserne meldte at Skolemester Berg og Suite havde lid[t] et glimrende Nederlag i deres overmodige, anmassende Overgreb. Det satte mig i Humeur. Jeg begyndte igjen at leve ind i Tankernes Rige og vilde til at beskæftige mig med et eller andet Arbejde ...
(X, 358).

Om ligefrem de politiske forhold i de sidste år tog lysten fra Andersen til at skrive, kunne man nok gisne ud fra dette citat. Men om en produktionskrise fremkaldt af fremmedhedsfølelse under de bestående politiske forhold kan man dog ikke sige noget. Der er ikke yderligere belæg for en sådan formodning.

Det fremgår af flere udtalelser i dagbøgerne, at Andersen opfattede den politiske uenighed og offentlige diskussion som noget adspaltende for samfundets liv og en fare under de truende forhold for landet. For Andersen stod det som, at den (tilsyneladende) indre splittelse i samfundet måtte overvindes ved en national samling. Det var et synspunkt, han

ikke stod ene med. Vi genfinder det over en bred bank i 50ernes og 60ernes dannelsesromaner. De to krige, Danmark måtte igennem, gjorde stemningen national, og det nationale kom i nogen grad til at dække over de politiske særinteresser. I en diskussion med Gade sagde Andersen i 1864 (14. maj), at »i dette Øieblik var det ikke Tiden at kives at man skulde holde sammen; han meente at det nationale Parti styrtede os i Fortræd, jeg sagde at naar vi slap Nationaliteten var vi ikke længer Nation. Forstemt kom jeg hjem« (VI, 59).

Også dette synspunkt er bundet til en bestemt situation og lader sig ikke uden videre tilbageskrive. Men kernen i det, den holdning, at det nationale kan og skal dække over den opståede indre strid, genfinder man som et vigtigt ideologisk element i den eneste udførlige beskrivelse, Andersen har givet af begivenhederne i 48. Beskrivelsen står hverken at læse i dagbøgerne eller brevene. Den indgår i *Mit Livs Eventyr*:

Gjennem Europa gik store Bevægelser, Revolutionen brød ud i Paris, Louis Philippe med Familie forlod Frankrig; som mægtige Sær gik Oprøret gennem Tydslands Byer; herhjemme læste vi endnu kun herom. – Her alene var et Fredens Hjem! her kunde man endnu aande frit, tænke paa at besøge Kunst, Theater og alt det Skønne.

Men Freden varede kun kort, de store Dønninger naaede allerede op til os. Oprøret brød nu ud i Holsteen. Rygtet slog ned som en Lynstraale og Alt var i Bevægelse.

En utrolig Menneskemasse samlede sig i Casinos store Sal og næste Morgen drog en Deputation til Frederik den Syvende, jeg stod paa Slotspladsen og saa den store Skare. – Snart var Kongens Svar og Ministeriets Afskedigelse bekendt i Staden.

Jeg var i forskjellige Kredse Vidne til de høist forskjellige Indtryk af Begivenhederne. Gjennem Gaderne droge Dag og Aften store Folkeskarer syngende fædrelandske Sange; der skete ingen Excesser, men der var noget Uhyggeligt i at møde disse næsten fremmede Horder, disse mig ubekjendte Ansigter, det var, som om en heel anden Slægt var traadt frem. Flere Venner af Orden og Ro sluttede sig derfor til Folkestimlen og ledte den fra Afveie. Jeg selv blev af Ordens-Comiteen optagen til at virke med for at beholde god Orden og der behøvedes kun, naar Hoben raabte Navnet paa et Sted, hvor den maaskee vilde have skeiet ud, at en Enkelt gentog »lige frem!« og saa gik den hele Stimmel ligefrem! – I Theatret sang Publikum, Orchestret maatte spille fædrelandske Sange. – Rundt om forkyndtes, at Byen skulde illumineres, og komisk nok, de, der var dette nye Ministerium mindst velsindede, satte Lys i Vinduerne, for ikke at faae deres Ruder slagne ind.

[...]

Rustninger skete til Lands og Vands. Hver hjalp efter sine Kræfter. En af vore dygtige Embedsmænd kom hjem til mig og udtalte, at det vilde være godt om jeg

gjennem Pressen i England, hvor jeg var kjendt og læstes, vilde tale vor Sag. Jeg skrev straks til Hr. Jerdan, Redacteur af »Literary Gazette«, hvori mit Brev, der giver et tro Billed af Stemning og Tilstand her hjemme, øieblikkelig blev optaget:

Kjøbenhavn, den trettende April 1848

Kjære Ven!

Det er kun faa Uger siden jeg skrev Dem til, og i Tidshistorien ligger en Række Begivenheder, som om Aar vare hengaaede. Politik har aldrig været min Sag, Digteren har en anden Mission, men nu, da Bevægelser gaae gjennem Landene, saa at man ikke kan staae paa Jordbunden uden at føle disse i sine Fingerspidser, maa man tale derom. De veed, hvorledes det øieblikkelig staaer til i Danmark: vi have Krig! men en Krig, der føres af det hele begeistrede danske Folk, en Krig, hvor Adelsbaaren og Bonde, fuld af sin retfærdige Sag, stiller sig frivillig i Slagrækken; det er denne Begeistring, jeg maa fortælle Dem, dette Fædrelands-Sind, som opfylder og opløfter hele den danske Nation.

[...] som een Mand har dette Folk reist sig; alt Hverdagslivets Smaaligheder forsvinde for store, ædle Træk. Alt er i Bevægelse, men med Orden og Enighed; Pengebidrag i rigt Maal strømme til fra alle Stænder og Classer, selv den fattige Haandværkssvend og Tjenestepigen bringer sin Skjærv [...] Herremanden og Studenten, Rige og Fattige gaae med, og det er med Sang og Jubel, som til en Fest! I vor Tid gaae Omskiftelsens Storme gjennem Landene, men Een over dem Alle omskiftes ikke, det er Gud, den Retfærdige! han er for Danmark, som kun vil sin Ret, og den skal og maa blive erkjendt; Sandheden er den seirende Magt hos Folk og Nationer.

»Nationaliteterne deres Ret, det Dygtige og Gode al Fremgang!« Det er og maa være Europas Løsen og ved dette seer jeg fortrøstende fremad [...] Gud lade sit Ansigt lyse over Landene!

(MLE II, 68-71).

Med dette brev viste Andersen sig som en ikke ringe diplomat. Han fik på én gang sagt det, som man ønskede at høre i Danmark: at Gud holdt med lille Danmark, som naturligvis havde retten på sin side. Og samtidig: at sandhed og ret er universelle størrelser, som også vil gøre sig gældende i Tyskland, så en forståelse vil være mulig. Afslutningsformularen var ikke »Gud velsigne Danmark«, men »Gud lade sit Ansigt lyse over Landene«. I den nationale ophidselses dage ønskede Andersen både at være en god dansker og god europæer!

Men hans diplomati indskrænker sig ikke til den vanskelige balancegang mellem dansk og europæisk. Det får også anvendelse i den omformning af virkeligheden, som brevet er udtryk for. I det forudgående afsnit af erindringerne beskrev Andersen nok den nationale løftelse, men bag det fædrelandske lurede sprængfarlige sager: de europæiske revolutioner.

Og i begivenhederne herhjemme så Andersen ikke kun en ny national ånd. Først og fremmest så han folkemasserne i bevægelse, og det skræmte ham: »der var noget Uhyggeligt i at møde disse næsten fremmede Horder, disse mig ubekjendte Ansigter, det var som om en heel anden Slægt var traadt frem«. Beskrivelsen af masserne giver indtryk af et enormt legeme i bevægelse, duvende, uden rigtig form og uden klar bevidsthed. Tilsyneladende fredeligt, næsten romantisk, en legemliggørelse af folkesjælen, der synger fædrelandssange. Men denne legemliggørelse er i sig selv truende, hvert øjeblik kan det, der således gennem en lang tradition har været tilbudt i det ubevidstes dyb, nu antage dæmonisk skikkelse, slå ud i flammende oprør og destruktiv vilje. Elementerne besværges med kærter i vinduerne, og digteren, elskeren af fred, frihed og alt det skønne, må fra at være tilskuer i teatret blive handlende i virkeligheden, mane det lurende oprør, den manifesterede folkesjæl ned i ubevidsthedens dyb igen. Som en ven af ro og orden må han træde ind i det uhyggelige fremmedlegeme og være dets (for)førende bevidsthed.

Sporene af denne proces kan følges over i brevet. På overfladen handler det om, at Andersen normalt ikke blander sig i politik, men nu er nødt til at tage til orde for at forklare og forsvare Danmarks sag. Læst lidt tættere taler indledningen til brevet om de seneste begivenheder som en omvæltning, der sætter skel mellem gammelt og nyt (kun få uger er gået, men begivenhederne får én til at føle, at der er gået år). Disse begivenheder er ikke bare krigsforberedelserne. Der henvises udtrykkeligt til »bevægelser«, som går gennem landene. Det, Andersen hentyder til, er altså lige så meget revolutionerne i Frankrig og Tyskland. Det er dem, der bringer digteren til at tale politik. Og hvordan? Normalt har han sine antenner rettet mod højere luftlag, men nu er der jordskælv, og rystelserne forplanter sig ud i fingerspidserne. Han skriver ikke (fingerspidserne ryster jo), men han taler, og hans stemme besværger i det følgende de ukontrollable rystelser, ja, miraklet sker: de forsvinder helt! I stedet rejser sig for hans blik en bølge af ædel og uselvisk national begejstring, præget af høj idealisme, af orden og enighed. Det er folket som en organisk enhed, der rejser sig, glemmende alle samfundsskel i den fælles kamp for den retfærdige sag.

Den indre uro er forsvundet, og over den enige flok af adel, akademikere, bønder, håndværkere og tjenestepiger toner Gud Herren frem, den uomskiftelige. Hans velsignelse lyses over landene (Tyskland, Frankrig), som manes til ro, besindelse.

Andersens beskrivelse af begivenhederne i 1848 sammenfatter tendenser, som er karakteristiske for den almindelige bevidsthedsdannelse i årene omkring og efter forfatningsændringen. Sammenfaldet mellem

borgerskabets fredelige revolution og den nationale krise, hvor landet truedes udefra, fører til, at de frigørende kræfter afledes og bøjes ind under den nationale begejstring. Og en lang romantisk-idealistisk tradition, som ellers var ved at miste fodfæste i forhold til de ændringer, der skete i samfundet, stod parat til at fortolke folkets følelser.

De revner, jordskorpen har slået, slås der bro over. Her kunne dannelsesromanen blive et betydningsfuldt instrument, i en udformning, der på én gang var Goethe-nær og Goethe-fjern, identisk med det gamle og dog i en ny og anderledes udformning, svarende til tidens behov. Goethe-nær i kraft af motivlån, Goethe-fjern i kraft af en anden struktur og ideologi. Nu blev romanen retrospektiv, og den kunne også assimilere sig med myten igen og bruge den som tegn for en enhed og identitet, der éngang havde været, og som dannelseshelten nu drager ud for at søge.

At dette ikke var et projekt, der var ligetil at realisere, vidner H.C. Andersens to sidste romaner om. De nærmer sig myten på hver sin måde, men kan ikke indfælde den som en dimension i eksistensen. Det ender med, at myten kun kan realiseres i kunsten. Mødet med fremmedheden gik ikke sporløst hen over romanerne. Hverken en tilbagevenden til det oprindelige romantiske projekt eller til det modificerede humane projekt (fra fyrrerne) var mulig.

Den klassisk-romantiske harmoni havde ganske vist aldrig haft lykkelige vilkår i Andersens eksistens. Den var hans drøm og ønske. I digtningen fik drømmen ord, men måtte strides med erkendelsen af nye og svært fortolkelige kræfter.

Andersen formulerede sin drøm på et tidspunkt, hvor en ny virkelighed hastigt begyndte at trænge sig på. Og han tog afsked med den i dens oprindelige skikkelse, reformulerede den, da klokken var ved at falde i slag, i 1870.

Indimellem kunne det tage sig ud for ham, som om han drømte vågne drømme. Men det var mest før 48. Dagbøgerne fra de senere år vidner mere om mareridt.

Til de vågne drømme kunne man regne en signifikant episode (fra 46), da han befandt sig i Weimar, på klassisk grund, samtalende med arvehertugen af Sachsen-Weimar, en følsomt romantiserende sønnesøn af Goethes myndling, Karl August. Det politiske lå og murrede i horisonten, men de ædle følelser kunne forsones alt. De fremmede horder var ikke i syne, poesien havde magt til at slette skel:

Gik med Arvestorhertugen i Skoven, paa en Bænk der talte vi meget og længe; han læste to Digte for mig han havde skrevet; bad mig gjøre mit til at Weimar blev

hæderligt nævnet; bad mig altid holde lidt af ham; vi kom ind i Politik og han var meget billig; roeste Auerbach fordi han saa frit udtalte sig for ham; beklagede, hvorledes næsten Alle talte ham efter Munden. Arm i Arm gik vi til Slottet
(dagb. III, 173).

Selv i denne omvendte verden, hvor virkelighedens fyrste optræder som supplikant hos digterfyrsten, har ordet politik sneget sig ind. Lad da Kierkegaard få det sidste ord om Andersen og hans tid med en betragtning, som står at læse i *Af en endnu Levendes Papirer* [5], hvor Kierkegaard overvejer, »hvorledes for et Gemyt som det Andersenske Overgangen maatte være realiseret fra det Lyriske til det Episke«. De forestillinger, Kierkegaard knytter til det episke, har ikke noget at gøre med den moderne romanbevidsthed, men derimod med den bevidsthedsform, den træder i stedet for, en centrumssøgende, sammenhængsskabende bevidsthed. Kierkegaards anliggende i denne betragtning er da at vise skismaet mellem Andersens trang og de muligheder, tiden bød ham, det samme skisma, som har været denne undersøgelses genstand.

Overgangen kunne have været realiseret ved, siger Kierkegaard, at

Samtiden saa poetisk-malerisk grupperede sig om en enkelt Heros; eller den ved en colossal Forening af en Mængde hver for sig betydningsfulde Kræfter, midt i disses mest brogede Mangfoldighed, saa aldeles uden al Misviisning pegede hen paa et eneste Maal, og med en saadan Energi arbeidede derhen, at en saadan Stræben en Tid lang maatte gribe ham og afgive det for ham nødvendige Livs-Supplement. En saadan Begunstigelse af Tidsomstændigheder faldt imidlertid ikke i Andersens Lod; thi hans egentlige Livs-Udvikling falder i den saa kaldte politiske Periode, og naar vi blot et Øieblik ville høre efter, hvad Politikerne selv sige om den, ville vi vistnok overbevises om, hvorlidet styrkende den kan være for et saadant Gemyt. Det er en Gjærings-Periode, sige Politikerne, idetmindste er det ingen Gjærings-Periode; det er en Overgangs-Periode ...

I: Nogle grundpositioner

1. 1. oplag 1972. Her er benyttet 3. oplag, Berlin (DDR) og Weimar, 1974.
2. I *Kritik* 3, 1967 s. 24–61.
3. Det skal bemærkes, at specielt den danske modernisme, som den fremtrådte i 1950'erne og 1960'erne, i andre henseender kan betragtes som en arvtager til visse af naturalismens problemstillinger og kunstneriske metoder, f.eks. den a-metafysiske holdning, koncentrationen omkring detaljen, det fysiologiske etc.
4. Det kunne se ud, som om det nu var muligt at slå bro mellem modsætningerne i og med den økologiske tænkning og den deraf udspringende samfundskritik og begyndende samfundspraksis.
5. Jvf. min artikel »Billeddannelse historik« i *Nordisk litteraturhistorie – en bog til Brøndsted* (red.: Hans Bekker-Nielsen, H. A. Kofoed og Johan de Mylius), Odense 1978, s. 76–88.

II: Omkring romangenrens etablering som anerkendt udtryksform

1. Se F. J. Billeskov Jansen: *Danmarks Digtekunst* bd. III, 1958, s. 224–25 og 240–42, og Erland Munch-Petersen: *Bibliografi over oversættelser til dansk 1800–1900 af prosafiktion fra de germanske og romanske sprog*, 1976.
2. I Erland Munch-Petersens disputats *Romanens århundrede*. Studier i den masselæste roman i Danmark 1800–1870 I-II, 1978.
3. Der tænkes her på de episke grundtræk, der forbinder *Niels Klim* med f.eks. *Odysseen*.
4. *Samlede værker*, ny udg. ved Peter P. Rohde, 2. opl. 1978, bd. 14 s. 20.
5. 1. udg. fra 1957. Her benyttes 5. udg. 1967, University of California Press. Berkeley and Los Angeles.
6. Jvf. Erling Olsen: *Danmarks økonomiske historie siden 1750*, 1967 (1. udg. 1962), s. 48.
7. Erling Olsen, s. 49.
8. Jvf. Svend Aage Hansen: *Økonomisk vækst i Danmark*, bd. I: 1720–1914, 1972, s. 138.
9. Thomas Overskou: *Den danske Skueplads i dens Historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid*. Femte Deel, 1864, (omf. tiden 1829–1849), s. 1–5.
10. P. Munch: *Det danske Folks politiske og nationale Gennembrud efter Julirevolutionen*. (1830–1848), Kbhvn. og Kristiania 1904.
11. Jvf. P. Munch, s. 15–17.
12. Jvf. Erling Olsen, s. 120–21.
13. Politikens *Danmarks Historie* (red.: John Danstrup og Hal Koch), bd. 11: *Folketstyrets Fødsel 1830–1870*, af Roar Skovmand, 2. udg. 1971, s. 39 og 44.
14. Jvf. *Danmarks Historie* bd. 11, s. 129.
15. Overskou, s. 247–50.
16. Bevægelsen fra Ingemanns romaner til f.eks. Andersens foretages *inden for* Hauchs forfatterskab fra de første historiske romaner til *Robert Fulton*, der er mere »samtidig« i

sine problemstillinger og i øvrigt er en regulær dannelsesroman.

17. Oehlenschlägers *Poetiske Skrifter* udgivne af F. L. Liebenberg, bd. 23, 1861, s. 228.
18. Se Historiegruppen (Arne Hald m. fl.): *Danmark mellem feudalisme og kapitalisme* – Arbejdspapirer til periodelæsning. Nordisk Institut, Aarhus Universitet, 1975, 3. oplag s. 145.
19. Goldschmidts *Livs Erindringer og Resultater*, Folkeudgaven bd. 8, 1910, s. 148–49.
20. Jvf. Overskou, s. 401.
21. Overskou, s. 451.
22. Overskou, s. 452.
23. *Romaner og Rejseskildringer* (1944), III, 99.

III: *Totalitet og erfaring*

1. I *Digteren og samfundet* (2. udg. 1965) behandler Sven Møller Kristensen det generelle originalitetskrav og dets baggrund (I, 114–25 og II, 121–29).
2. I indledningen til *Af en endnu Levendes Papirer*.
3. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Herausgegeben von Friedrich Bassenge. Mit einer Einführung von Georg Lukács. I-II. Frankfurt am Main (1. udg. 1955). Her 2. oplag, østtysk licensudgave, u.å.
Udgaven bygger på Gustav Hothos 2. udgave fra 1842.
4. Citeres her efter den kombinerede tekstsamling og historiske fremstilling ved Eberhard Lämmert m.fl.: *Romantheorie* I, Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880. Neue wissenschaftliche Bibliothek 41/Literaturwissenschaft. Kiepenheuer & Witsch. Köln og Berlin 1971.
Der anføres dobbelte sidehenvisninger, dels til originaludgaven i Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, bd. 10, 1. og 2. stk. (disse henvisn. anf. af Lämmert), dels til Lämmert.
5. Fra 1842. Optrykt i fyldigt uddrag i *Dansk litterær kritik*, en antologi ved Jørgen Elbek, 1964.
6. Faksimiletrykket er fra 1965 (Stuttgart). Her citeres efter Lämmert m.fl.: *Romantheorie* I.
7. Athenäum-Fragmente nr. 426, cit. Lämmert I, 200.
8. Cit. Lämmert I, 218–19.
9. Cit. Lämmert I, 212–17.
10. Citeres efter Bassenges og Lukács' udg., jvf. note 3.
11. Se f. eks. *Ideologihistorie* II (af Lars Arild, Peter Olivarius og Jan Sand Sørensen), s. 20ff.
12. Systemet gennemgås kort i Paul V. Rubows *Heiberg og hans Skole i Kritiken*, 1953, s. 23–33.
13. I artiklen »Den hjemløse myte« (*Kritik* 23) har Ib Bondebjerg bragt en oversættelse af citatet og mener, at det »er møntet specielt på Goethes »Wilhelm Meister«, men tegner generelle konturer for dannelsesromanen«, (s. 11). Dog bringer Bondebjerg citatet i en stærkt beskåret udgave, hvor netop de partier mangler, der klart viser, at det fra Hegels side er ment som en parodi på de *dårlige* dannelsesromaner. At han selv har ganske anderledes tanker om dannelsesromanen turde fremgå af hans gennemgang af det græske epos.
14. I festskriftet *Nordisk litteraturhistorie* – en bog til Brøndsted, 1978, s. 168.
15. Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt. »Die Künste«. Fünftes Heft: »Die Dichtkunst«, Stuttgart 1857.

16. Cit. efter 2. udgave (med forord af Lukács), 2. oplag, 1965 (Luchterhand, Neuwied og Berlin).

IV: *Den danske tradition*

1. Her indbefattet Erik Skyum-Nielsens afsnit »Den mytiske fortælling« i *Ideologihistorie* IV, 1976. Det er i sig selv fortjenstfuldt, at ESN overhovedet har taget emnet op, men det er desværre behandlet uden blik for det traditionshistoriske og helt på tværs af genreerne. Det er symptomatisk for afsnittet, at Johs. V. Jensen slet ikke nævnes!
2. Til en præcisering af Johs. V. Jensens mytebegreb se især Alf Henriques: »Johs. V. Jensen som Mytedigter« i *Tilskueren* 1939 bd. 1, s. 428–45, og bd. 2, s. 58–74; samt Aage Schiøttz-Christensens disputats *Om Sammenhængen i Johannes V. Jensens Forfatterskab*, 1956. I modsætning til begge disse forfattere, der – fuldt legalt – søger sig begreber, der kan bruges eksklusivt på JVJ (netop dette lykkes ikke for Schiøttz-Christensen!), er det her forsøgt at udskille karakteristika, der sætter JVJ's tanker om myten ind i et traditionshistorisk perspektiv.
3. Sml. Sven Møller Kristensen: *Digteren og samfundet* II, 61ff. (2. udg. 1965).
4. Artiklen er optrykt i *Dansk litterær kritik*. Fra Anders Sørensen Vedel til Sophus Clausen. Udg. af Jørgen Elbek, 1964 (s. 227–36).
5. Om Andersens tilknytning til romantisk enhedstænkning se min afhandling »Problemer omkring H. C. Andersens realisme« i *H. C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense 1976, s. 105–131, samt Knud Bjarne Gjesing: »Det statiske og det dynamiske – en udviklingslinje i H. C. Andersens forfatterskab«, *Anderseniana* 1976, s. 209–33. Om den romantiske enhedstænkning se bl.a. Knud Bjarne Gjesing: *Den romantiske bevægelse*. Skitse til generel karakteristik, Odense 1974.
6. Se Aage Henriksen: »Organismetanken« i *Kritik* 21, 1972, s. 78–95, *Organismetanken* en hovedlinie i det 19. århundredes tænkning og digtning, Dansk lærerforeningens studierie, 1973, samt *Ideologihistorie* bd. I, 1975.
7. Hos Oehlenschläger eksempelvis i hans foretale til *Nordiske Digte*, Liebenbergs udg. bd. 3, s. 302ff. (1858). I *Litteraturfunktion og symbolnorm 1800–1870* I, 1973, synes Finn Hauberg Mortensen i afsnittet om Oehl. ikke at være opmærksom på denne betydning af ordet allegori hos Steffens og Oehl. Det opfattes – fejlagtigt – i den betydning, det har i dag (s. 138ff).

V: *Opspring mod myten*

1. Se f. eks. Knud Bøghs indledning til udgaven af *Improvisatoren i Romaner og Rejsebeskrivelser* (R & R) I, 1943.
2. Se Jørgen Breitenstein: »H. C. Andersen og Italien« i *H. C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense 1976, s. 31–53, og Gérard Lehmann: *Improvisatoren og H. C. Andersens første Italiensrejse*, Odense, 1976.
3. Med denne tematik, som genoptages i dette kapitels afsnit om »Livsrejsen« (s. 73f.), er der antydning af platonisk oprindelighedstanke, der kan siges at være endnu et led, der forbinder denne roman med en romantisk forestillingsverden.

Dette synspunkt har jeg fundet bekræftet i Ulrich Horst Petersens inciterende bog: *I H. C. Andersens verden*, 1977. UHP ser ligesom jeg Andersens digtning som præget af en organisk enhedsstræben, der splittes op i mødet med omverdenen. For UHP at se enes

denne stræben dog i kraften, i symbolet, kunsten.

I forbindelse med sin beskrivelse af opstigningen som gennemgående symbol hos Andersen (opstigningen mod lys, sammenhæng, enhed) kommer UHP ind på Platons hule-symbolik: »Hulen som det begrænsede univers, der skaber fejlsynet, der først afløses af det rette efter opstigningen, finder vi slående paralleller til hos H. C. Andersen, navnlig når vi husker, at opstigningen samtidig kræver en opstigning i det indre, den opladthed og åbenhed som erosbegrebet [Platons] forudsætter« (s. 108).

4. I sin afhandling »Studier i H. C. Andersens roman O. T.« (*Danske Studier* 1963) kritiserer Aage Jørgensen F.J. Billeskov Jansens begrebsdannelse »den pittoreske Roman« for ikke at give noget tilstrækkelig distinktivt klassifikationsgrundlag.

Med reference til essaysamlingen *H. C. Andersen*, Oslo 1957 (m. bidrag af Francis Bull, F. J. Billeskov Jansen, Volmer Dissing, Ole Jacobsen og H. Topsøe-Jensen) tager Gérard Lehmann spørgsmålet om det pittoreske op til diskussion i sin bog *Improvisatoren og H. C. Andersens første Italiensrejse*, Odense 1976, i kap. 2, »Naturen«, hvor han vil friholde romanens første del, men nok se det pittoreske som karakteristisk for dens anden del (jvf. s. 88ff).

5. Se Lessings afhandling *Laokoon* fra 1766. Tankerne herfra giver genlyd helt op i Johan Ludvig Heibergs afhandling fra *Perseus* (1837–38): »Om Malerkunsten i dens Forhold til de andre skjøne Kunster«.
6. Der kan noteres en udvikling i forfatterskabet herfra til den udplyndring af erindringen, der – hvad angår brugen af sammenligninger – af Elisabeth Hude angives at finde sted i *En Digters Bazar*, jvf. hendes afhandling »Erindringsbilleder fra digterens bazar«, *Anderseniana* 1974, s. 1–35.
7. Jvf. Lothar Köhn: *Entwicklungs- und Bildungsroman*. Ein Forschungsbericht, Stuttgart 1969.
8. For bevisførelsen i dette afsnit er det ikke uvæsentligt, at både selve grottescenen og Antonios digteriske foregribelse af sit forlis forholder sig til motiver, der er centrale og ofte benyttede i dansk romantik og efterromantik, hhv. Aladdin-motivet og Fata Morgana-motivet. Også på dette niveau af tolkningen er den traditionshistoriske sammenhæng afgørende både for den billedmæssige fremtræden og for det tematiske.
9. Disse bevidsthedslag er konstituerende for romanen, men er samtidig analoge med det konfliktstof, som er både Andersens og tidens. Sml. Erik A. Nielsens kapitel om »Det interessante« i *Ideologihistorie I*, 1975, hvor det hedder: »På baggrund af den store og patetiske syntesedannelse, som der findes så mange udtryk for i den forrige generations kultur, fornemmer periodens [1830'ernes] talsmænd sig på den ene side som om de har tabt overblik og sammenhængskraft, mens de på den anden side foretager en nødvendig kritisk efterprøvning af fortidens arvegods og ser sig forpligtet af en uoverskuelig tilvækst i antallet af fænomener som den nye videnskabelighed og de nye samfundsklasser henleder opmærksomheden på« (s. 105).
10. På grundlag af manuskriptstudier (som i øvrigt ved forsvaret blev afvist af H. Topsøe-Jensen, se dennes opposition i *Anderseniana*, 1968, især s. 303–306) hævder Niels Kofoed i sin disputats *Studier i H. C. Andersens fortællekunst*, 1967 s. 226ff, at Andersen oprindeligt skulle have haft til hensigt at lade romanen slutte efter Antonios ophold i Den blå Grotte.
11. Fru Gyllembourg i *To Tidsaldrer*, 1845, og Søren Kierkegaard i *En literair Anmeldelse*, 1846.
12. Distinktionen mellem fortællelid og fortalt tid er hentet fra Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955 s. 23. Se også Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 2. opl. 1965 s. 56.

13. Sml. de grundlæggende trin i frimureriet, der danner basis for Goethes *Wilhelm Meister* (Aage Henriksen: *Den rejsende*. Otte kapitler om Baggesen og hans tid, 1961). Det må understreges, at romanens dannelseskonception ikke er identisk med Goethes. For Andersens dannelsesromaner – som for en del tyske – gælder det, at dannelsesprocessen mere eller mindre er blevet til et planteliv efter romantisk opskrift.
14. Blandt flere kan her nævnes Bo Grønbech i *H. C. Andersen*. Levnedsløb. Digtning. Personlighed, 1971 s. 136.
15. Modsæt mener f. eks. Jørgen Breitenstein i afh. »H. C. Andersen og Italien« i *H. C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense 1976, ikke, at Antonio udvikler sig.
16. F. J. Billeskov Jansen bruger ikke denne genrebetegnelse som rubrik i *Danmarks Digtekunst* bd. III. En række approaches til genren vil udkomme i en rapport fra et tværfagligt forsknings- og undervisningsseminar ved OUC; heri bl.a. en afhandl. af undertegnede med titlen »Dannelsesromanen i Danmark – en traditionshistorisk skitse«.
17. Det er noget lignende, Knud Wentzel sammenfatter under begrebet »fortolkning«, jvf. *Fortolkning og skæbne*, 1970 s. 14f.
18. I Sven Møller Kristersens *Den dobbelte Eros*, 1966, bliver venusskikkelsen til »et udtryk for himmelsk forklaret kærlighed og skønhed« – s. 160.
19. Sammenlign dette med den model for den organiske erfaringsproces, som Andersen formulerede i det sene eventyr »Dyndkongens Datter«: »Solstraalen i Dig gaaer legemsbevidst tilbage til sit Ophav« (HCA.s *Eventyr*, udg. af Det danske Sprog- og Litteraturselskab v. Erik Dal og Erling Nielsen, 1965 III, 83).

VI: Signalement af moderniteten

1. Jvf. Ole Jacobsens indledning til udgaven af *O. T.* i R & R II, 1943.
2. Jvf. f. eks. Oluf Friis i Politikens *Dansk Litteratur Historie*, 1965 II, 571.
3. Om Andersens forhold til Oehlenschläger se i øvrigt Helge Topsøe-Jensen: »H. C. Andersen og Oehlenschläger« i *H. C. Andersen og andre Studier* (festskrift), Odense 1966.
4. Aage Jørgensen, s. 44.
5. Som det sker hos Aage Jørgensen, der mener (jvf. anf. afh. s. 30), at romanen går i stykker på sin dobbelte intention: at indkredse den byronske karaktertypes psykologi og at levere et dansk sidestykke til italiensbilledet i *Improvisatoren*.
6. Søren Gorm Hansen (*H. C. Andersen og Søren Kierkegaard i dannelseskulturen*, 1976) bringer den interessante nyhed til torvs, at Eva må gå til grunde, fordi hun er en seksuelt falden kvinde: »Otto våger som omtalt nyfigent og nidkært [ikke nodkært] over at Vilhelm ikke skal fordærve sin sociale position ved seksuel forbindelse med underklasseindividet Eva hvis jomfrudom (vist nok) ikke længere er intakt. I hvert fald siger Otto at »den Snee, som eengang er betraadt, ikke længere er reen!« (O. T. 140)« [citatet står ikke s. 140, men s. 141]. Kombineret med antydningerne om Eva og kontorchefen fører dette Søren Gorm Hansen frem til konklusionen: »Det er derfor dybest set p.g.a. sin indblanding i seksuelle affærer at Eva dør og ikke bliver gift med Vilhelm« (cit. s. 102 og 104).

SGH.s bevis bygger på en misforståelse eller på citatfusk. Ottos ord om den én gang betrødte sne indgår i en replik, som i øvrigt går ud på, at han vil advare Eva mod Vilhelm. Det, han er bekymret for, er da, at Vilhelm skal forføre Eva, så hun mister sin uskyld. Det er jo en ganske anden historie. Til yderligere belæg herfor kan anføres, at Otto forud for den omtalte replik har betegnet Eva som »uskyldig og god« (s. 139). Historien med kontorchefen får i romanen en ganske anden forklaring end den, SGH vil

have frem: Eva fortæller, at hun flygtede fra sin plejemor, da denne foreslog hende at blive kontorchefens elskerinde! (s. 250). Alt dette er så temmelig fatalt for SGH.s udlægning af ideologi og konflikter i *O. T.*

7. Se f. eks. sammenkædningen af »interesse«, »virkelighedstroskab« og »de blandede følelser« i et forsvar for Shakespeare polemisk vendt mod Voltaire (*Hamburgische Dramaturgie*, 12. Stück, Den 9. Junius 1767). Se endvidere overvejelserne over Shakespeares *Richard den Tredie* (stykkerne 73–79). For begrebet »det interessante« historie er det også væsentligt at være opmærksom på Lessings stadige kredsen omkring forholdet mellem det almene og det individuelle (f. eks. i dramaturgiens 3. stykke).

VII: *Drømmens og handlingens verden*

1. Allerede Kierkegaard anmærkede i *Af en endnu Levendes Papirer*, 1838, at fortælleren var for tæt på sit stof: Andersen »taber sin poetiske Ligevægt« og behandler sin helt »som en Client, han interesserer sig for og ved enhver Leilighed søger at faae pousseret i Verden«, Saml. V. 1978 I, 47.
2. Begrebet »fortælleren«, som det bruges inden for romanteorien, burde overhovedet tages op til revision. Det er ikke hensigtsmæssigt at anvende det uden for den veldefinerede situation, hvor der i værket fremstår en fortæller, der er en person på linie med andre personer i beretningen.

Af indlysende og helt specielle grunde er det i forbindelse med *Kun en Spillemand* mere nærliggende at bruge begrebet »forfatteren« end det værkimmanente begreb »fortælleren«.

3. Sven Møller Kristensen kalder i *Den dobbelte Eros*, 1966, romanen for »slut- og højdepunktet i denne første række af H. C. Andersens romaner« (s. 171). Det sker ud fra en begejstring for, at romanen »i højere grad end noget andet dansk værk [er] inficeret med romantismens farligheder« (smst.).
4. I den endnu beskedne danske forskning omkring dannelsesromanen er det almindeligt at skelne mellem dannelsesromanen som romanen før 1870 og udviklingsromanen som en romantype efter 1870. Jeg bruger her begrebet udviklingsroman som en overordnet rammekategori, inden for hvilken dannelsesromanen (og senere desillusions- eller forfaldsromanen) er en historisk konkretion.
5. Omtrent samtidig har Sven Møller Kristensen (*Den dobbelte Eros*), Niels Kofoed (*Studier i H. C. Andersens fortællekunst*) og jeg selv (afh. »Den bundne længsel« i *Da. St.* 1970 – dens væsentligste dele var skrevet og lagt frem ved en øvelse hos Mogens Brøndsted før udgivelsen af Møller Kristensens bog) peget på de to hovedpersoner og den deraf følgende kontrapunktiske opbygning af romanen.
6. Sven Møller Kristensen i *Den dobbelte Eros* s. 195: »Bortset fra disse spørgsmål må romanens regnskab gøres op som følger: de to hovedpersoner går hver sin forkerte vej, imod yderligheder som bringer skuffelse; ligevægten, harmonien, må da søges i midten, i foreningen af den åndelige fortrosthed som Christian ejer og den menneskelige kraft som Naomi udstråler, altså noget i lighed med Oehlenschlägers fromhed og kraft«.
7. Begrebet »fortolkning« er overtaget fra Knud Wentzels *Fortolkning og skæbne*, 1970. Det betegner en ordning af bevidstheden rettet indad mod forventninger og længsler eller/og udad mod jeg'ets omverden (jvf. s. 14–15).
8. Begrebet »myte« kan her synes udvidet til grænsen af dets bæreevne. Da begreberne »myte« og »roman« i denne H. C. Andersen-studie ikke kun er genrebegreber, men nok så meget er bevidsthedskategorier, vil jeg insistere på at bruge begrebet myte også i

- forbindelse med Aladdin-motivet. For det første fordi Aladdin-motivet (i Oehlenschlägers udlægning) griber ned i det fælles og typiske, er et overindividuel mønster (jvf. Mogens Brøndsted: »Vaulundur, Aladdin og Jung« i *Kritik* 4, 1967). For det andet fordi Aladdin-motivet i sig rummer hele den romantiske enhedstænkning, som vi her har knyttet til myte-begrebet.
9. I de forelæsninger over »fantasia som æstetisk og psykologisk fænomen i det 19. århundredes litteratur«, som førte til bogen *Den erindrende faun*, 1968, efterlyste Aage Henriksen sanddrømmeren Josef i rækken af typer, som tidens digtere beskrev. Han findes såmænd hos H. C. Andersen, hvis skildring af fantasiens muligheder og kvaler kun optræder i stærkt reduceret format i nævnte værk.
 10. »Søgende usikkerhed« er en mere dækkende beskrivelse af bogen end den, Kierkegaard – og med ham mange kritikere helt op til i dag, jvf. senest Bo Hakon Jørgensen i »At tænke i eventyr« (*H. C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, s. 56–57) – giver, når han anklager romanen / forfatteren for at mangle erkendelse (*Af en endnu Levendes Papirer*, Saml. V. I, 34–41).
 11. Det mener Sven Møller Kristensen i *Den dobbelte Eros*, bl.a. s. 193.
 12. Også Søren Gorm Hansen har blik for scenens falliske symbolik, men har ikke meget at bruge sin udlægning til, da de sociale hæmninger ellers er de eneste, han skænker større opmærksomhed (*H. C. Andersen og Søren Kierkegaard i dannelseskulturen* s. 120–21).
 13. Som kort fremstillet i J. A. C. Brown: *Freud og hans efterfølgere* (da. udg. 1971 s. 32ff).
 14. Andersen har her foregrebet en i efterfreudianismen ikke ukendt terapi, lanceret f. eks. af Ferenczi (jvf. Brown s. 61f).
 15. Sml. den udførligere analyse i min afhandling »Den bundne længsel«, *Danske Studier* 1970.

VIII: Tidens og naturens ansigter

1. Terminologien er Lämmerts, jvf. *Bauformen des Erzählens* s. 43ff.
2. Jvf. note 12 til kap. »Opspring mod myten«.
3. For kronologien i romanen er der gjort rede i min afhandling »Lykkedrøm og kunstnerkald«, *Anderseniana* 1970, s. 31–59.
4. Et centralt træk i tidens skildring af »interessante« skikkelser. Eksempelvis ses det i Kierkegaards kredsen omkring det skjulte, dette ikke at kunne åbenbare sig. Hans fantasier og refleksioner over havmanden i *Frygt og Bæven*, Saml. Værker V, 85ff, kan tjene som illustration.
5. Se generelt: Anne E. Jensen »Lidt om den autoritative forfatter« i *Romanproblemer*. Festskrift til Hans Sørensen, Odense 1968, s. 32–44. Om *De to Baronesser* se specielt Hanne Marie Svendsen: *På rejse ind i romanen*, 1962 s. 57–64. Jvf. også den i note 3 anførte afh.
6. Denne fortolkning hører til de bærende elementer i den i note 3 nævnte afh.
7. Smlgn. symbolikken i »Den lille Havfrue«. Eventyret er blevet underkastet en litterær analyse af Søren Baggesen i afh. »Individuation eller frelse« i *Kritik* 1. I denne afh. sammenholdt med det i *Kritik* 2 følgende ordskifte mellem Søren Baggesen og Eigil Nyborg trækkes væsentlige perspektiver op for forfatterskabet som hele. Eventyret er både motivisk og tematisk en grundtekst i forfatterskabet.
8. Jvf. min anmeldelse af bogen i *Edda* 1972 s. 370–73.

IX: *Genoptagelsen af myten*

1. En undtagelse er Knud Wentzels behandling af romanen i *Fortolkning og skæbne*, 1970 s. 52–64.
2. Angående Goldschmidts kritik se Jørgen Elbek (red.) *Dansk litterær kritik*, 1964, hvor hans anmeldelse af romanen er optrykt under titlen »Romanen og den røde tråd«, s. 173–79.
3. Forholdene omkring denne allusion er udredet af Topsøe-Jensen i note til s. 178 i R & R, V.
4. Se Topsøe-Jensens indledning til R & R, V.
5. Se Jens Kr. Andersen og Leif Emerek: *Aladdin-Noureddin traditionen* i det 19. århundrede, 1972.
6. Knud Wentzel har peget på det psykologiske som det bærende i romanen (*Fortolkning og skæbne*), men denne påvisning har en anden baggrund end min, idet den ikke udspringer af en traditionshistorisk (eller blot idéhistorisk perspektiveret) analyse, men af en generel interesse i at placere metafysiske størrelser ind i en psykologisk sammenhæng.
7. Smlgn. kapitlet »Poesiens Californien« fra rejsebogen *I Sverrig*, hvor den ny Aladdin skildres som en enhed af videnskab og poesi.
8. Se f. eks. Topsøe-Jensens indledning til R & R V, s. XXV.
9. *Fortolkning og skæbne* s. 58.
10. Gretchen i katekisationsscenen i *Faust* (scenen »Marthens Garten«) kan afgive en nogenlunde parallel til Esther.
11. Nøjagtigt så underfundigt belyst som i historien af samme navn.

X: *Kunsten som myte*

1. F. eks. brugen af Meisling-familien som model, jvf. både *Improvisatoren* og *Kun en Spillemand*.
2. Disse ting er udførligere behandlet i min afh. »Lykkedrøm og kunstnerkald«, *Anderseniana* 1970.
3. I digtet »Pindse« i »Jesu Christi gientagne Liv i den aarlige Natur«.

XI: *Nogle hovedlinier i forskningen*

1. Et referat af hele specialet står at læse i *Extracta* nr. 1, 1968.
2. Ikke blot i den forstand, hvori det f. eks. hævdes af Søren Baggesen om nogle af Blichers fortællere (jvf. *Den blicherske novelle*, 1965, bl. a. s. 61ff), men i en endnu mere radikal – og for værket katastrofal – forstand, idet Andersens »fortæller« ikke er en person, men er forfatterens stemme i værket.
3. Se Knud Bjarne Gjesing: »Det statiske og det dynamiske«, *Anderseniana* 1976.
4. En bebrejdelse er det, når F. J. Billeskov Jansen i bd. III af *Danmarks Digtekunst*, 1958 s. 265–66, opsummerer sin karakteristik af romanerne som følger: »Som Romankunstner har H. C. Andersen sin Styrke i Sansen for det karakteristiske, det lille Træk der gør Personen til et Individ, og for det koloristiske, »de slaaende Enkeltheder, hvormed Naturen kan males paa Papiret««. Den positive formulering har at gøre med enkelthederne og rummer således en skjult negativ dom over Andersen som roman-digter.

XII: *Myte og dannelsesroman*

1. Behandlet af Aage Henriksen bl. a. i artiklen »Organismetanken« i *Kritik* 21, 1972.
2. *Den rejsende*, 1961.
3. Hovedpersonens udvikling forløber over krise, forsagelse, lutring og (gen)erhvervelse. Disse stationer er typiske for en række danske dannelsesromaner. Men hovedpersonens »projekt« er ikke omfattende nok til at kunne fylde den typiske dannelsesromans mønster ud. Det er novellistisk knyttet til kun én konflikt, den standsesmæssige hindring for kærlighedens realisation.
4. Oversat af L. Kruse, udg. i Hamburg 1835.
5. Se anm. i *Edda*, hefte 6 1972, s. 370–73.
6. En evt. afsmitning fra *Vaulundurs Saga* er sværere at konstatere. Man kunne derimod tale om, at de to værker strukturelt peger hen på hver sin traditionsgren. *Aladdin* på den del af traditionen, som bygger på en organisk, vækstbetonet dannelsesforestilling, *Vaulundurs Saga* på den mere krisebetonede, dualistiske side af traditionen (à la Goldschmidt).
7. Jvf. Fr. Schlegel: »Rede über die Mythologie« (i *Kritische Fr. Schlegel-Ausgabe*, München o. fl. st. 1967, II 311–22).
8. Som begrundet i kapitlet »Omkring romangenrens etablering som anerkendt udtryksform« ser jeg her bort fra Ingemanns romancyklus med dens karakter af epos.
9. Aage Henriksen hævder i *Kierkegaards romaner*, 1954, kun romanbegrebet over for de direkte fiktive tekster: *Forførerens Dagbog*, *Gjentagelsen* og »*Skyldig*« – »*ikke Skyldig*«, jvf. anf. v. s. 8. F. J. Billeskov Jansen derimod tager munden fuld, når han i *Studier i Søren Kierkegaards litterære Kunst*, 1951, i kap. 2, »De store Romanværker«, og igen i *Danmarks Digtekunst* III, 301ff kalder *Enten-Eller* og *Stadier paa Livets Vei* romaner.
10. Det mytiske element i Goldschmidts dannelsesromaner er der gjort udførligt rede for i Mogens Brøndsteds *Goldschmidts Fortællekunst*, 1967, hvor dog det genre- og tidshistoriske perspektiv i forekomsten af det mytiske ikke er taget i betragtning.
11. Det kan her bemærkes, at der tilsyneladende er ved at ske et opbrud inden for beskæftigelsen med danskfagets historiske dimension, et opbrud, der både i retning af det fortidige og i retning af den nutidige formidlingssituation tager sigte på den *erfared* historie. Dette opbrud ses i mange udgaver i *Historien i dansk*. En debatbog om litteratur og historie, formidling og erfaring (red. Peter Olivarius, Steen Svava Olsen og Jens Walter), Dansk lærerforening 1978.

XIII: *H. C. Andersen og politik*

1. *H. C. Andersen og Henriette Wulff*. En Brevveksling, ved H. Topsøe-Jensen. I–III 1959.
2. *H. C. Andersens dagbøger* I–XII, udg. af Det danske Sprog- og Litteraturselskab, 1971–76.
3. Saml. V. 1978, bd. 18, s. 149.
4. *Mit Livs Eventyr* I–II ved H. Topsøe-Jensen, 1951.
5. Saml. V. 1978, I 30.

Litteraturliste

- Andersen, Jens Kr. og Emerek, Leif: *Aladdin-Noureddin traditionen i det 19. århundrede*. Bidrag til en strukturel litteraturhistorie, 1972.
- Andersen, Vilhelm: *Illustreret dansk Litteraturhistorie* III, 1924.
- Bondebjerg, Ib: »Den hjemløse myte« i *Kritik* 23, 1972.
- Brandes, Georg: »H. C. Andersen« i *Kritiker og Portraiter*, 1870 (genoptrykt i GB-udvalget *Danske Digterportrætter*, 1966).
- Breitenstein, Jørgen: »H. C. Andersen og Italien« i *H. C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense 1976.
- Brøndsted, Mogens: »Kunstnerens anfægtelser. Nogle iagttagelser i H. C. Andersens romaner og rejsebøger« i *Anderseniana* 1968.
- Brøndsted, Mogens: »Vaulundur, Aladdin og Jung« i *Kritik* 4, 1967.
- Bull, Francis m. fl.: *H. C. Andersen*, Oslo 1957.
- Christensen, Erik M.: »Guldalderen som idéhistorisk periode« i *Guldalderstudier*, festskrift til Gustav Albeck, Aarhus 1966.
- Elbek, Jørgen (red.): *Dansk litterær kritik*, 1964.
- Fehrmann, Carl: *Diktaren och de skapande ögonblicken*, Stockholm 1974. (Heri om *Improvisatoren* s. 54–59).
- Friis, Oluf: »Poetisk realisme og romantisme« i *Politikens Dansk Litteratur Historie* II, 1965.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism*, New York 1967 (1. udg. 1957).
- Gjesing, Knud Bjarne: *Den romantiske bevægelse*. Skitse til en generel karakteristik, Odense 1974.
- Gjesing, Knud Bjarne: »Det statiske og det dynamiske – en udviklingslinje i H. C. Andersens forfatterskab« i *Anderseniana* 1976.
- Grønbech, Bo: *H. C. Andersen. Levnedsløb. Digtning. Personlighed*, 1971.
- Hansen, Claes Kastholm: *Den kontrollerede virkelighed*, 1976.
- Hansen, Svend Aage: *Økonomisk vækst i Danmark, I 1720–1914*, 1972.
- Hansen, Søren Gorm: *H. C. Andersen og Søren Kierkegaard i dannelseskulturen*, 1976.
- Hansen, Aage Lærke: »Fra dannelsesroman til udviklingsroman« i *Kritik* 8, 1968.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. Hrg. v. Fr. Bassenge / Georg Lukács. 2. opl. u.å. (DDR).
- Henriksen, Aage; Therkildsen, Helge og Wentzel, Knud (red.): *Den erindrende faun*, 1968.
- Henriksen, Aage m. fl.: *Ideologihistorie I + IV*, 1975–76.
- Henriksen, Aage m. fl.: »Organismetanken« i *Kritik* 21, 1972.
- Historiegruppen (Arne Hald): *Danmark mellem feudalisme og kapitalisme – Arbejdspapirer til periodelæsning*. Nord. Inst., Aarhus Univ., 3. opl. 1975.
- Jansen, F. J. Billeskov: *Danmarks Digtekunst* III, 1958.
- Jensen, Anne E.: »Lidt om den autoritative forfatter« i *Romanproblemer*. Festskrift til Hans Sørensen, Odense 1968.
- Jørgensen, Aage: »Studier i H. C. Andersens roman O. T.« i *Danske Studier* 1963.
- Kierkegaard, Søren: *Af en endnu Levendes Papirer*. Samlede Værker i ny udg. v. Peter P. Rohde, 2. opl. 1978, bd. 1.
- Köhn, Lothar: *Entwicklungs- und Bildungsroman*. Ein Forschungsbericht, Stuttgart 1969.

- Kofoed, Niels: *Studier i H. C. Andersens fortællekunst* (disp.), 1967.
- Kristensen, Sven Møller: *Digteren og samfundet I-II*, 2. udg., 1965.
- Kristensen, Sven Møller: *Den dobbelte Eros*, 1966.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955.
- Lämmert, Eberhard m. fl.: *Romantheorie I*, Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880, Köln og Berlin 1971.
- Lehmann, Gérard: *Improvisatoren og H. C. Andersens første Italiensrejse*, Odense 1976.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*, 2. udg. 2. opl., Neuwied og Berlin 1965.
- Lærke, Aage: *Utopi og dannelse*. Borgerlig digtning II, 1976.
- Munch, P.: *Det danske Folks politiske og nationale Gennembrud efter Julirevolutionen* (1830–1848), Kbhvn. og Kristiania 1904.
- Munch-Petersen, Erland: *Romanens århundrede*. Studier i den masselæste roman i Danmark 1800–1870 I-II (disp.), 1978.
- Munch-Petersen, Erland: *Romantisk Underholdning*, 1970.
- Mylius, Johan de: anm. af Jens Kr. Andersen og Leif Emerek: *Aladdin-Noureddin traditionen i Edda* 1972, hefte 6.
- Mylius, Johan de: »Billeddannelsens historik« i *Nordisk litteraturhistorie – en bog til Brøndsted* (red.: Hans Bekker-Nielsen, H. A. Kofoed og JM), Odense 1978.
- Mylius, Johan de: »Den bundne længsel« i *Danske Studier* 1970.
- Mylius, Johan de: »Lykkedrøm og kunstnerkald« i *Anderseniana* 1970.
- Mylius, Johan de: »Problemer omkring H. C. Andersens realisme« i *H. C. Andersen og hans kunst i nyt lys*, Odense 1976.
- Olsen, Erling: *Danmarks økonomiske historie siden 1750*, 1967.
- Overskou, Thomas: *Den danske Skueplads i dens Historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid. Femte Deel*, 1864.
- Petersen, Ulrich Horst: *i H. C. Andersens verden*, 1977.
- Rubow, Paul V.: *Heiberg og hans Skole i Kritiken*, 1953.
- Ruthven, K. K.: *Myth*, London 1976.
- Skovmand, Roar: *Folkestyrets Fødsel*, (1830–1870). Bd. II i *Politikens Danmarks Historie* (red.: John Danstrup og Hal Koch). 2. udg. 1971.
- Stangerup, Hakon: *Romanen i Danmark i det attende Aarhundrede* (Disp.), 1936.
- Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, 2. opl. Göttingen 1965.
- Steinecke, Hartmut: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland I-II* (disp.), Stuttgart 1975.
- Svendsen, Hanne Marie: *På rejse ind i romanen*, 1962.
- Sørensen, Peer E.: *H. C. Andersen & Herskabet*. Studier i borgerlig krisebevidsthed, 1973.
- Sørensen, Villy: »De djævelske traumer« i *Hverken – eller*, 1961.
- Topsø-Jensen, Helge: »H. C. Andersen og Oehlenschläger« i *H. C. Andersen og andre Studier* (festskrift), Odense 1966.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik*. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt, »Die Künste«. Fünftes Heft, »Die Dichtkunst«, Stuttgart 1857.
- Watt, Ian: *The Rise of the Novel*. 5. udg. Berkeley and Los Angeles, 1967.
- Weimann, Robert: *Literaturgeschichte und Mythologie*, 3. opl. Berlin og Weimar 1974.
- Wentzel, Knud: *Fortolkning og skæbne*, 1970.

Zusammenfassung

H. C. Andersens Romane werden in dieser Arbeit von dem Traditionszusammenhang aus geschildert, in den sie sich einreihen. Methodisch grundlegend für die Abhandlung ist es, dass die Hauptbegriffe der Interpretation einem Zusammenhang entnommen werden, der gegenwärtig war, als die Romane geschrieben wurden, und der bis weit hinauf in das 20. Jahrhundert produktiv gewesen ist. Im Anschluss an die Theorien des DDR-Forschers Robert Weimann wird dieser Zusammenhang »Tradition« genannt. Während aber bei Weimann eine Tendenz spürbar ist, die Tradition als gleichbedeutend mit einer bestimmten, kanonisierten Seite der Überlieferung erscheinen zu lassen, ist der Begriff hier offener erfasst, als ein Kontinuum produktiver Gegensätze.

Die Verknüpfung von Geschichte und Interpretation, die in einem solchen Traditionsbegriff mit eingeschlossen ist, ermöglicht eine Verbindung der literargeschichtlichen Grössen mit der Arbeit der Phantasie in und hinter dem Text. Die Abhandlung fügt Traditionsgeschichte und Analyse der künstlerisch produktiven Kräfte zusammen.

Mit Hilfe dieses methodischen Zuges wird versucht, die Romane Andersens als kohärentere, bewusstere und ambitiösere Produkte zu begreifen, als man dies früher angezeigt sein liess.

Die Tradition, auf die hier hingewiesen wird, ist die Gegenüberstellung von Mythos und Roman. Eine Reihe dänischer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts haben sich zu dieser Gegenüberstellung geäussert, die immer noch produktiv ist, und die man bis zurück in die Zeiten der Romantik und Präromantik verfolgen kann. In Andersens Romanen berühren sich die Gegensätze. Dort werden die Bewusstseinsformen der Zeit in einem grossen Romanprojekt überprüft und durchgelitten, das sowohl Ausdruck der Zeit als auch Reflexion über sie ist.

Gegenstand der Abhandlung wird auf diese Weise nicht nur H. C. Andersen, sondern ebenso sehr die Romangattung in ihrer dänischen Etablierung als anerkannte Ausdrucksform. Der Roman, der in der Hauptsache Träger des modernen Bewusstseins, eines Trends zum Realismus und eines analytischen, individualisierenden Bewusstseins wurde, setzt sich in Dänemark erst spät durch. Dass gerade die 1830er Jahre das Durchbruchsjahrzehnt für eine Reihe solcher Romane wurden, unter denen einige von Andersens Romanen waren, lässt sich aus dem

gesellschaftlichen Aufbruch in dieser Periode erklären, wo eine diskutierende Öffentlichkeit entstand. Dementsprechend entwickelt sich der Roman als diskursive Form.

In Andersens Romanen ist aber mehr als der Realismus enthalten, der von den 1830er Jahren gefördert wurde. Besonders im *Improvisator* findet sich zugleich ein allesentscheidendes Element von Mythos und von romantischem Identitätserlebnis.

Ein Denken über den Gegensatz von Mythos und Roman gab es schon in der Zeit, vielleicht nicht so sehr in der dänischen Literatur, dafür aber voll entfaltet in der deutschen Ästhetik. Von Christian Garve 1770 bis zu Lukács 1914 reflektierte man hier über den Roman als Symptom der Modernität, einer zersplitterten Gesellschaft und der Spaltung zwischen dem Individuum und seiner Umwelt. Dem stellte man die Totalitätsauffassung einer älteren Zeit gegenüber.

In der Zeit von Garve bis Hegel neigte man dazu, diese Totalitätsauffassung besonders im griechischen Epos ausgedrückt zu sehen, wobei man zu dieser Zeit den Roman historisch-soziologisch als das moderne, bürgerliche Gegenstück zur klassischen Form beschrieb. Ansätze Hegels werden bei Fr. Th. Vischer etwa 1850 weiterentwickelt, bei dem der Begriff des Mythos entfaltet und, gleichzeitig damit, das Interesse vom Soziologischen auf das Formale verlagert wird. Die Evokation des Mythos und die Betonung der Form, die bei Lukács zur vollen Reife kommen, hängen mit einer Aktualisierung und Existenzialisierung der Begriffe zusammen. Zugleich werden die Klage über die verlorene Wesenseinheit und über das Problematische im Weltbild des Romans und der Zeit immer lauter.

In Dänemark werden diese Begriffe etwa gleichzeitig mit der Romantheorie des jungen Lukács zum erstenmal theoretisch entfaltet. Das geschieht in den Überlegungen Johs. V. Jensens über den Mythos als Kunstform. Mit dem Mythos hat Jensen eine Alternative zum naturalistisch-realistischen Roman eingeführt und von dieser Alternative aus läuft eine Tradition weiter in die Dichtung des 20. Jahrhunderts. Auf ganz anderer lebensanschaulicher Grundlage als bei Jensen findet diese alternative Ästhetik neuen Ausdruck bei Karen Blixen, und von ihr aus ist wiederum eine Anregung auf die etwas problematischen Mythen-schreiber des Modernismus ausgegangen.

Von Jensen aus kann aber auch eine Linie zurück verfolgt werden, über die Märchen (»krøniker«) der 1890er Jahre, Valdemar Vedels Aufsatz »Moderne Dichtung« bis zur Romantik.

Ohne zur eigentlichen Ästhetik entwickelt worden zu sein beherrschen

Grundelemente der hier verfolgten Begriffsbildung die Zeit von Steffens bis Goldschmidt, allerdings so, dass sie, wo sie bei Steffens Universal-kategorien waren, bei Goldschmidt ins Psychologische hinein verlegt werden.

In dieser Bewegung vom Universalen zum Psychologischen – und in der Problematisierung der romantischen Totalitätsanschauung, die diese Bewegung mit sich führt – sind Andersens Romane zu verstehen.

In Andersens erstem Roman, *Der Improvisator*, findet die mythische Vorstellungsweise ihren eigentlichen Ausdruck. Bloss von seinen realistischen Zügen aus lässt sich der Roman nicht erschöpfend interpretieren. An entscheidenden Stellen wird die Wirklichkeit durchbrochen, und das Ich, Antonio, erreicht eine mystische Identitätserfahrung. Es handelt sich hier vor allem um die Grottenszene, wo Antonio den Archetypus der Romantik *erfährt*: das Hinuntersteigen Aladdins in die Höhle zu den Schätzen, die ihm in der Aussenwelt zugute kommen werden, und zum innern Licht.

Diese Erfahrung steht im Roman nicht allein da. Sie wird einem zersplitternden, analytischen Bewusstsein gegenübergestellt, einer Skepsis, die von der Identität hinweg und in eine konfliktvolle Begegnung mit der sozialen Umwelt führt. In der Natur verkörpert sich die Identität, in den Städten auf Antonios Lebensreise verkörpern sich Zersplitterung und Konflikt.

In diesem Roman hat Andersen die widerstrebenden Elemente, den Mythos und die Wirklichkeit, zu einer Synthese zusammenfügen wollen. Vermittelnd wirken hier teils ein Bildungsprozess, in dem es Antonio gelingt, sein Eingeschlossensein im Ich zu überschreiten, teils Zustände traumhaften Charakters, die ihn was in innerer Erfahrung ruht in der Aussenwelt wiedererkennen lassen. Der Bildungsprozess wird ein Prozess des Wiedererkennens, ein romantisch-platonisches Sich-in-die-verlorene-Wesenseinheit-Zurückerinnern, und ein Versuch, es in die Wirklichkeit einzufügen. Deshalb ist der Roman ein Ich-Roman, aus der Erinnerung heraus geschrieben, allerdings aus einer Erinnerung, die nicht umhin kann die krisenschöpfenden, bildungshemmenden Elemente zu analysieren.

O.Z. stellt einen Umbruch in Andersens Bewusstsein dar, eine Bewegung vom Mythischen zum Analytischen hin. Man kann den Roman aber auch als ein bewusstes Gegenstück zum *Improvisator* sehen. So wie Oehlenschläger 1805 den spielenden Aladdin und leidenden Vaulundur, den Süden und den Norden einander gegenüberstellte, hat Andersen zwei

Existenzmöglichkeiten darstellen wollen, den Wahrträumer Antonio und den von Alpträumen geplagten Otto, den im Traum mit der Natur Verbundenen, und den von Gespenstern der Vergangenheit Heimgesuchten.

O.Z. ist durch und durch analytisch, sowohl in der Romanform als auch in dem Bewusstsein, das im Buch zum Ausdruck kommt. Auch hier wird ein Bildungsprozess versucht, aber sowohl die Gesellschaft als auch die Natur stellen sich diesem entgegen. Durch ihre Verehrung des Äusserlichen macht die Gesellschaft es riskant, sich zu offenbaren, und das hindert Otto daran, Klärung und Harmonie zu erreichen. Das Psychische wird mithin als zentrales Problemfeld etabliert, und der Autor spielt die Rolle als beobachtender Psychologe.

Die beiden Temperamente, das des Südens und das des Nordens, werden in *Nur ein Geiger* zusammengestellt, wo sie in den Hauptpersonen Christian und Naomi verkörpert werden. Darin findet man auch die Begründung der kontrapunktischen Technik, die hier die Romanform prägt. Eben durch diese Technik wird angedeutet, dass ein Zusammendenken der Gegensätze aufgegeben ist. Das Buch stellt Extreme dar, den kraftlosen Traum vom Künstlerglück im Gegensatz zur energischen, aber vom Untergang gezeichneten Lebenshingabe. Die Grundhaltung ist ein desperater Skeptizismus. Das analytische Bewusstsein kommt in diesem Roman zur vollen Entfaltung, u.a. in der Auflösung der menschlichen Illusionen.

Traum und Wirklichkeit, ein Thema aus dem *Improvisator*, werden in *Nur ein Geiger* ein Hauptthema, hier aber scheitert der Traum an der Wirklichkeit. Zugleich besteht der Roman auf den Traum als einen positiven Naturinstinkt, ein Stück Natur im Menschen, das sich aber in die Welt des Handelns, der Sozialität nicht übertragen lässt. Eine Harmonisierung von Natur und Gesellschaft bleibt auf der Ebene der Hauptpersonen ausgeschlossen. Nur im Traum redet die Natur in das Soziale hinein, aber mit auflösender Wirkung.

Der Roman beschreibt einen umfassenden Zusammenbruch, gibt aber auch dem Kosmischen Raum, als eine Stimme, die auf zweideutige Weise durch die Natur spricht. Es äussert sich sowohl als Trieb als auch als Sehnsucht, die beide unmittelbar zum Aufbruch und Untergang führen, die aber auch auf den eigentlichen Aufbruch hindeuten, die Reise in die kosmische Bildung. Das Tragische ist aber, dass die Rede des Kosmischen fast notwendig fehlgedeutet wird, als ein Versprechen von der »Schönheit dieser Welt«.

In dem Roman *Die beiden Baronessen*, der in den letzten Jahren des Absolutismus, den politisch unruhigen 1840er Jahren erscheint, sucht Andersen einen neuen Standort, von dem aus die Welt sich beherrschen und interpretieren lässt. Die mythische Identitätserfahrung hat er aufgegeben, aber andererseits auch die Probleme der vorhergehenden Romane zurückgedrängt. Er sucht eine objektive Identität, die zutiefst mit der Welt verbunden und auf Natur und Bibel, organisches Denken und Christentum bezogen ist. Die Welt ist gut, zeigt sich, trotz ihren Schattenseiten. Die Bewegung des Romans wird die Bewegung des Glaubens, eine exegetische Haltung dem Dasein gegenüber.

Diese Bewegung des Glaubens umfasst sowohl Natur als Gesellschaft, aus denen Andersen hier, im Gegensatz zum vorhergehenden Roman, eine Synthese herzustellen versucht: die Vision einer organischen, mobilen Gesellschaft.

Um die Bewegung des Glaubens zu veranschaulichen kann Andersen eine männliche Hauptperson nicht verwenden. Die gespaltenen Männer sind an den Rand des Romans gedrängt, während eine harmonische, naturgebundene Frauengestalt im Zentrum steht. Ihr Bildungsgang ist Sozialisation und Leben aus dem Naturgrund in einem. Ihr erotisches und künstlerisches Schicksal ist ein Versuch, die unaussprechliche Natur, das Unbewusste in die soziale Wirklichkeit einzubringen, ein Vorhaben, das in *Nur ein Geiger* nicht durchführbar war.

Wie in dem Roman *Die beiden Baronessen* versucht Andersen auch in *Sein oder Nichtsein* das Schicksal der Personen mit dem der Zeit zu verknüpfen. Die Entwicklung führt auf beiden Ebenen durch Krise zur Wiedergeburt. In *Sein* ist der Bildungsprozess krisenhafter als in *Die beiden Baronessen*, wo das organische Wachstum vorherrschend war.

Sein ist der erste Roman seit dem *Improvisator*, der explizit mythischen Stoff mit einbezieht. Der Roman nähert sich wieder dem Mythos, allerdings mit seinen eigenen Voraussetzungen. Der Mythos wird nicht verwirklicht, er wird begriffen, ins Psychologische übersetzt und in Reflexion eingebettet.

Zentral steht im Roman die Erzählung vom Götterbild, das verloren und wiedergefunden wird. Diese Geschichte hat Beziehungen sowohl zum Diskussionsthema des Buches, dem Christentum, als auch zum persönlichen Bildungsgang. Der Roman zieht die Konsequenz daraus, dass das Christentum als lapidarische Autorität unterzugehen scheint, und lässt es statt dessen im Inneren des Menschen wieder auferstehen. Auf der persönlichen Ebene wird der religiöse Durchbruch von dem

Hervorwachsen des seit langem verborgenen Organs abhängig gemacht: der kindlichen Gesinnung, wie auch von der Aufhebung des Willens in der Liebe und Gnade.

Eine umfassende Versöhnung mit dem Leben ist jedoch hier nicht möglich. Diese Seite des Bildungsprojektes zerbricht an dem Wissen von den ausserhalb des Menschen und in ihm liegenden Kräften, die ihn an die Enttäuschung, an das Unvollkommene gebunden halten.

Glückspeter ist sowohl Mythos als Roman. Als Konzentrat der Romane Andersens reicht das Werk formal zum Märchen hinüber. Er ist ein Roman *vom* Mythos und von seiner Verwirklichung.

Kern der Erzählung ist der Traum der Romantik von der Synthese, dem Aladdin-Schicksal. Im Gegensatz zu Oehlenschläger konzentriert sich Andersen hier auf den euphorischen, momentfixierten Aufschwung zum Mythos. Was die Euphorie nicht umfasst, ist hier Quelle der Probleme: die Zeit und das Psychologische. Es kommt deshalb nicht zu einer Verschmelzung von Mythos und Wirklichkeit, sondern bloss zur Anrufung und Beschwörung des Mythos.

Auch Natur und Gesellschaft werden nicht versöhnt. Die Stimme der Natur erklingt ganz und voll in der Kunst, die ein Residuum mythischer Gegenwärtigkeit wird. In *Glückspeter* wird also das Grundanliegen der Romantik angesichts der Probleme der Modernität neuformuliert, eine Neuformulierung, die auf den Modernismus hindeutet, der den Mythos als *Form* übernehmen sollte.

Die Entwicklung innerhalb der Romane Andersens entspricht also genau der Entwicklung, die eingangs in der deutschen Romanästhetik bis zu dem expressiven Manifest von Lukács aufgezeigt werden konnte.

Die nicht sehr umfangreiche Forschung über die Romane Andersens kann im Verhältnis zur hier vorgelegten Arbeit auf zwei Weisen perspektiviert werden: *teils* kann man unter den Forschern eine Mehrheit erkennen, die die Romane als unzusammenhängend, schlecht, als Ausdruck der Privatperson Andersen aufgefasst hat – dies im Gegensatz zu einer Minderheit, die Zusammenhänge und Ganzheit in den Romanen betont; *teils* eine Mehrheit, die die Romane als mehr oder weniger gelungene Entwürfe innerhalb eines Realismus sieht – im Gegensatz zu einer Minderheit, die die Rolle betont, die der Mythos und die Phantasie in jedenfalls einigen von ihnen spielen.

Die gegenwärtige Arbeit ist mehr auf die Ganzheit angelegt und betont die mythischen Züge mehr als frühere Arbeiten. Der traditionsgeschicht-

liche Begriffsrahmen, der hier zur Anwendung gekommen ist, führt aber die beiden eben genannten Gesichtspunkte in einen Dialog mit den evident realistischen Zügen.

Dass die beiden antagonistischen Bewusstseinsformen, die hier analysiert worden sind, sich zur Zeit Andersens und in der dänischen Tradition nicht in einer Konfrontation von zwei Gattungen manifestierten, sondern sich im Rahmen des Romans in gegenseitiger Auseinandersetzung begegnen konnten, hängt damit zusammen, dass die vorherrschende Roman-gattung der Zeit, der Bildungsroman, in sich einen Trend zum Mythischen einschloss. Dieser Trend wird in der dänischen Variante der Gattung verstärkt, da das Bildungsdenken in Dänemark gleichzeitig mit der Romantik rezipiert wird.

Wenn man die Entwicklung der Gattung in Dänemark verfolgt, kann man beobachten, wie das Mythische in den 1840er Jahren aus der Gattung verschwindet um nach der Abschaffung des Absolutismus zurückzukehren, also zu einer Zeit, wo die Gattung überhaupt retrospektiv wird. Die oberflächliche Wiederaufnahme des Mythos, die im letzten Teil von Andersens Romanwerk stattfindet, lässt sich also als Parallele zur Bewegung der Zeit begreifen.

Deshalb stellt sich die Frage schliesslich, welche Haltung Andersen zum politischen Systemwechsel einnahm. Direkt und indirekt lässt es sich aus den Tagebüchern, Briefen und Erinnerungen herauslesen, dass der in vielen Stücken liberale Andersen in Namen des Ganzheitsdenkens vor der zunehmenden Politisierung zurückwich. Während der nationalen Krise wurden die Konflikte, ebenso wie in der Gesellschaft, von dem Glauben an eine neue (alte) Zusammenhang schaffende Grösse zugedeckt: die Nation. Spürbar ist aber eine ständig zunehmende Besorgnis wegen der Entwicklung in den politischen Verhältnissen.

Wie es Kierkegaard schon 1838 sah, besteht Andersens Problem darin, dass er mit seiner Neigung gegen die ungespaltene Identität sein Umweltbewusstsein in einer Übergangs- und Umbruchsperiode, der politischen Periode erhielt.

(Durchgesehen von Thomas Jensen und Reinhold Schröder).

Indeks

- Almquist, Carl Jonas Love 248f.
Andersen, Jens Kr. 192, 246f., 274
Andersen, Vilhelm 165, 229
Andreasen, Uffe 46, 49
Arild, Lars 268
- Bachelard, Gaston 235, 236
Bagger, Carl 16, 32, 240
Baggesen, Jens 241
Baggesen, Søren 273, 274
Bang, Herman 37, 103, 173, 174
Bassenge, Friedrich 46, 268
Bekker-Nielsen, Hans 267
Benjamin, Walter 233
Bernhard, Carl 16, 32, 109, 192, 240
Bille, C. St. A. 140
Blanckenburg, Friedrich von 42f.
Blicher, Steen Steensen 24, 274
Blixen, Karen 15, 37, 53, 54, 181, 237
Boisen, Mogens 210
Bondebjerg, Ib 268
Bourmonville, August 35f.
Brandes, Georg 226, 231
Branner, H. C. 54
Bredsdorff, Thomas 9
Breitenstein, Jørgen 269, 271
Brentano, Clemens 249
Brix, Hans 226
Brown, J.A.C. 273
Bruun, Malthe Conrad 27
Brøgger, Suzanne 15
Brøndsted, Mogens 229f., 267, 268, 272, 273, 275
Bull, Francis 270
Bøgh, Nikolaj 140, 269
- Campe, J. H. 238
Cassirer, Ernst 38
Chamisso, Adalbert von 140
Chievitz, Poul 240
Claussen, Sophus 15, 224, 225
Collin, Edvard 111, 119
- Dal, Erik 271
Dalgas, Ernesto 15
Dam, Albert 15, 53
Danstrup, John 267
Dante 81, 234
David, C. N. 31, 256
Defoe, Daniel 238
Dissing, Volmer 270
Dostojewski, Fjodor 49
Durand, Gilbert 235
Duve, Arne 237
- Eichendorff, Joseph Freiherr von 43, 223, 243
Elbek, Jørgen 268, 269, 274
Emerek, Leif 192, 247f., 274
Ewald, Johannes 244
- Ferenczi, S. 273
Fibiger, Mathilde 185
Fielding, Henry 43
Freud, Sigmund 157, 179
Friis, Oluf 21, 271
- Garve, Christian 40-45, 48, 50
Gjedsted, Rolf 15
Gjesing, Knud Bjarne 269, 274
Goethe, Johann Wolfgang 32, 62, 94f., 190, 208f., 238f., 240, 241-43, 244-45, 246, 249, 264, 268, 271
Goldschmidt, Meir Aron 33f., 55, 56, 60, 95, 129, 178, 198, 227, 239, 240, 241, 250, 252-54, 268, 274, 275
Gottsched, Johann Christoph 72
Grodal, Torben Kragh 233
Grønbech, Bo 231f., 271
Grønbech, Vilhelm 231
Gyllembourg, Thomasine 24, 33, 82, 108, 109, 186, 192, 240, 244, 270
- Hald, Arne 268
Hanck, Henriette 140

- Hansen, Claes Kastholm 232f., 234
 Hansen, Martin A. 15, 53
 Hansen, Svend Aage 267
 Hansen, Søren Gorm 233f., 271f., 273
 Hauch, Carsten 25, 32, 240, 267
 Hegel, G.F.W. 37, 39, 40, 44-46, 47, 48, 49, 50, 51, 268
 Heiberg, Johan Ludvig 34f., 42, 47, 114, 118, 186, 241, 270
 Heiberg, Johanne Luise 257, 258
 Heiberg, P.A. 27
 Henriksen, Aage 13, 241, 269, 271, 273, 275
 Henriques, Alf 269
 Herder, Johann Gottfried 249
 Herodot 59
 Hertz, Henrik 65
 Hesiodos 59
 Hesse, Hermann 210
 Hoffmann, E.T.A. 249
 Holberg, Ludvig 21, 22, 109
 Holm, Sven 53
 Homer 59, 60
 Hotho, Gustav 46, 268
 Hude, Elisabeth 270

 Ingemann, B.S. 23, 25, 192, 231, 240, 250, 253, 267, 275

 Jacobsen, J. P. 173, 243
 Jacobsen, Ole 270, 271
 Jansen, F. J. Billeskov 68, 229, 267, 270, 271, 274, 275
 Jensen, Anne E. 273
 Jensen, Johs. V. 15, 37, 52f., 54, 55, 62, 225, 237, 269
 Jung, C.G. 235
 Jørgensen, Aage 104, 115, 117, 270, 271
 Jørgensen, Bo Hakon 273
 Jørgensen, Johannes 15

 Kant, Immanuel 40, 50
 Kidde, Harald 52
 Kierkegaard, Søren 24, 40, 50, 82, 114, 198, 239, 250, 252, 255, 265, 270, 272, 273
 Kluckhohn, Paul 227
 Koch, Hal 267
 Koefoed, H.A. 267
 Kofoed, Niels 180, 234f., 270, 272
 Kristensen, Sven Møller 227f., 234, 268, 269, 271, 272, 273
 Kruse, L. 275
 Köhn, Lothar 270

 Lafontaine, August 133
 Lange, Per 225
 Langer, Susanne K. 38
 Lehmann, Gérard 235-37, 269, 270
 Lehmann, Orla 260
 Lessing, Gotthold Ephraim 72, 118, 249, 270, 272
 Liebenberg, F.L. 268, 269
 Lukács, Georg 37, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 49-51, 54, 62, 268, 269
 Luther, Martin 26
 Lämmert, Eberhard 42, 268, 270, 273

 Mann, Thomas 50
 Marryat, F. 62
 Meisling, Simon 274
 Milton, John 38
 Mortensen, Finn Hauberg 269
 Munch, P. 29, 267
 Munch-Petersen, Erland 9, 21, 22, 267
 Mylius, Johan de 267
 Møller, P.L. 24
 Møller, Poul Martin 25, 190

 Nielsen, Erik A. 270
 Nielsen, Erling 271
 Nielsen, Rasmus 210
 Nietzsche, Friedrich 50, 181
 Nordbrandt, Henrik 15
 Novalis 43, 244, 246, 250
 Nyborg, Eigil 273

 Oehlenschläger, Adam 23, 32, 42, 59, 106, 118, 122, 141, 199, 212f., 221, 223, 224, 227, 243, 246, 247, 250, 268, 269, 271, 272, 273
 Olivarius, Peter 268, 275
 Olsen, Erling 29, 267
 Olsen, Steen Svava 275
 Overskou, Thomas 28, 30, 31, 33, 35f., 267, 268

 Paludan-Müller, Frederik 239, 240, 250, 252, 253
 Petersen, Ulrich Horst 269f.

Platon 270

Pontoppidan, Erik 21f.

Rahbek, Knud Lyhne 23

Rohde, Peter P. 267

Rubow, Paul V. 268

Schack, Hans Egede 240, 253

Schelling, F. W. 43f., 246

Schiller, Friedrich 215

Schiøttz-Christensen, Aage 269

Schlegel, Friedrich 43, 51, 247, 275

Scott, Walter 25, 175

Shakespeare, William 38, 272

Sibbern, Fr. Chr. 23, 24, 55, 58, 243f.

Skovmand, Roar 30, 267

Skyum-Nielsen, Erik 269

Solger, K.W.F. 40, 42

Stangerup, Hakon 21, 22f.

Stangerup, Henrik 15

Stanzel, Franz K. 270

Steffens, Henrik 55, 56-60, 63, 199, 246, 269

Steinecke, Hartmut 45, 46

Strauss, David Friedrich 135

Stuckenberg, Viggo 15

Svendsen, Hanne Marie 273

Sørensen, Jan Sand 268

Sørensen, Peer E. 233

Sørensen, Preben Major 15

Sørensen, Villy 53, 205, 226f., 229, 234

Tieck, Ludwig 43, 129, 243, 246, 249

Topsøe, Vilhelm 243

Topsøe-Jensen, Helge 198, 203, 205, 270,
271, 274, 275

Tasso, Torquato 88

Vedel, Valdemar 55

Vergil 234

Vischer, Friedrich Theodor 39, 40, 45,
46-49, 50, 51, 268

Voltaire, François de 272

Walter, Jens 275

Watt, Ian 26, 36, 38f., 42

Weimann, Robert 9, 10-14, 16

Wentzel, Knud 203, 205, 271, 272, 274

Wieland, Christoph Martin 43

Wulff, Henriette 255, 256

